

Ernesto Sergio Mainoldi

LA MUSICA COME SCIENZA DEL RIDERE

Significati anagogici tra musica e riso
nell'opera di Guillaume de Machaut¹

*Ad Anna Maria Morazzoni,
questo apparente paradosso in dono*

Guillaume de Machaut (1300-1377) compose nell'ultima fase della sua produzione un *prologue* destinato a introdurre la raccolta delle sue opere liriche con l'intenzione di mettere a parte il lettore del significato e del ruolo delle arti, nella fattispecie delle arti della versificazione e della musica. La cornice teorica del *Prologue* evidenzia le non occasionali competenze filosofiche e dottrinali del poeta e musicista francese, mettendosi qui in luce la sua formazione scolastica teologico-artistica².

Il *Prologue* consiste di quattro ballate e di un poemetto in 184 versi ottonari in rima baciata³. Nella prima ballata *Nature* si rivolge a Guillaume presentandogli le sue tre figlie, *Scens*, *Retorique* e *Musique*, con il cui ausilio egli potrà «*fourmer / Nouviaus dis amoureux plaisans*» (I, 4-5)⁴. Attingendo alla ricchezza semantica che la tradizione speculativa medievale aveva impresso al termine 'natura'⁵, Machaut ne fa una figura allegorica prosopopeica della *vis formativa*, che si esplica attraverso le tre discipline in cui viene a codificarsi l'espressione formale di parole, suoni e gesti.

La materia («*matere*», cfr. *Prol*, III, 8) a cui si applica la *vis formativa* di *Nature* è *Amours*, che fa «*mener douce et joieuse vie*» (III, 2). A sua volta *Amours* presenta la sua progenie a Guillaume: *Dous Penser*, *Plaisance* ed *Esperance*. Il primo è l'espressione significativa (cioè intellettuale) dei beni d'*Amours* («*mes biens signefie*», III, 12); *Plaisance* è l'estrinsecazione dei medesimi *biens* nella bellezza della forma (viene infatti precisato che essa «*les [biens] multeplie*», III, 14); *Esperance*, infine, porta gioia alle persone amorose, ovvero a chi sia dedito al servizio di *Amours*: «*fait atraire / Joie en mes gens et mon service plaire*», III, 15-16).

¹ Questo contributo ha visto una prima edizione nel volume [Il riso. Atti delle I Giornate Internazionali interdisciplinari di Studio sul Medioevo](#). «Homo risibilis». Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali (Siena, 2-4 Ottobre 2002), a cura di F. MOSETTI CASARETTO, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2005 (Ricerche intermedievali, 1), pp. 323-340. Lo riproduciamo per gentile concessione dell'Editore e del Curatore.

² Machaut ottenne il titolo di *maître-des-arts* e frequentò la Facoltà di teologia (forse a Parigi); circa i luoghi e i tempi della sua formazione scolastica rimangono tuttavia molti punti oscuri; cfr. HOEPFFNER, 1908, I, p. XIII; EARP, 1995, pp. 3-8.

³ Il titolo '*Prologue*' compare nel ms. Paris, BNF, fr. 9221, datato al 1390 (in cui sono riportate solo le prime quattro ballate). Gli altri codici che lo riportano sono il Paris, BNF, fr. 1584 (ca. 1370); fr. 22545 (ca. 1390); fr. 881 (incompleto); New York, Pierpont Morgan Libr., M.396 (post 1424). Per la dimostrazione della finalità introduttiva voluta dall'autore per i versi che compongono il *Prologue* cfr. HOEPFFNER, 1908, I, pp. LII-LIV; EARP, 1995, pp. 203-204.

⁴ Per il testo del *Prologue* ci atteniamo all'edizione HOEPFFNER 1908, vol. I.

⁵ Cfr. GILSON 1944, *passim*; GREGORY 1979, *passim*.

Se Amore può essere considerato la sostanza o materia dell'opera del poeta-musicista, la sua espressione manifestativa si ha attraverso una forma intellegibile, *Dous Penser*, che si estrinseca nella forma sensibile, *Plaisance*, con una finalità ben precisa: comunicare la *joie* d'Amours⁶.

Machaut delinea la sua poetica entro la contrapposizione di due affetti, «*tristesse*» e «*joie*», cifre esteriori di stati interiori che ancora non vengono esplicitati in questo punto del poemetto, ma vengono però presentati al lettore come due opposte condizioni dell'esistenza, nelle quali l'opera di *Nature* assurge – rispettivamente – al suo stato di perfezione (*joie*) mediante l'azione di *Amours*, oppure si richiude nelle letali ambagie della *tristesse*⁷.

Il fatto che Machaut associ la *joie* a una precisa scelta, dettata da saggezza, lascerebbe intendere che il poeta e musicista volesse significare nei due stati d'animo riferiti ben più che due meri affetti, convincendoci a diffidare di una interpretazione affettivo-psicologica di questi termini: «...*et s'on dit / Que li tristes cuers doit mieus faire / Que li joieus, c'est fort a faire / Ne je ne m'y puis acorder*» (V, 52-55); e alludendo alla "via" d'Amore: «*Sages est qui tel vie eslist*» (V, 66).

Venendo alle arti, figlie di *Nature*, e al loro ruolo, *Retorique* è presentata come disciplina della versificazione (vv. 147-168); *Scens* risulta – seppur da un veloce accenno (vv. 159-160) – adempiere al compito di regolare il contesto scenico in cui si pone l'esecuzione musicale; *Musique* viene infine ad occupare una posizione di preminenza nella trattazione (vv. 67-146), non solo perché discussa prima delle altre due, ma soprattutto in virtù dell'ampiezza e dello spessore teoretico riversato nella sua disamina. La presentazione di *Musique* svela la struttura gerarchica insita nel rapporto tra le tre arti figlie di *Nature*, di cui essa è la principale, ma anche indirizza l'interpretazione del *Prologue* in senso anagogico, gettando di conseguenza lumi sulla più matura riflessione di Guillaume de Machaut circa l'arte.

La trattazione della musica si innesta, più precisamente, nel contesto del discorso che delinea la contrapposizione tra 'vita felice' e 'vita triste', presentandosi l'arte dei suoni come massimo rimedio contro «*merencolie*» (V, 88): «*Partout ou elle est, joie y porte; / Les desconfortez reconforte, / Et nès seulement de l'oïr / Fait elle les gens resjoïr*» (V, 91-94). La descrizione di *Musique* è conforme ai principi teoretici e teologici che descrivono l'*ars musica*, quali è possibile desumere dalle fonti utili alla restituzione della concezione della musica nel Medioevo, in particolare dalla trattatistica musicale, intendendosi nella musica non solo l'arte dei suoni udibili («*Et nès seulement de l'oïr*», V, 93), bensì l'energia dossologica delle creature spirituali («*J'ay oï dire que li anges, / Li saint, les saintes, les archanges, / De vois delie, seinne et clere, / Loent en chantant Dieu le pere...*» (V, 115-118), la modalità *sub specie auditus* della condizione suprema della *joie* («*Donc est Musique en paradis*», V, 125), nonché un potere in grado di strappare la vita alla morte («*Orpheüs mist hors Erudice / D'enfer, la cointe, la faitice, / Par sa harpe et par son dous chant*», V, 135-137), di piegare le forze naturali («*Cils poetes dont je vous chant / Harpoit si très jolïement / Et si chantoit si doucement / Que les grans arbres s'abaissoient / Et les rivieres retournoient / Pour li oïr et escouter*», V, 138-143) o di attirare la benevolenza divina («*David li prophetes jadis, / Quant il voloit apaisier l'ire / De Dieu, il acordoit sa lire / [...] / Que sa harpe a Dieu tant plaisoit / Et son chant qu'il se rapaisoit*», V, 126-128, 133-134), concludendo che «...*ce sont miracles apertes / Que Musique fait. C'est voir, certes*» (V, 145-146).

Di certo Machaut non afferma ciò per convincersi, né per rafforzare le proprie convinzioni teoriche, che qualunque erudito del tempo avrebbe condiviso, bensì per assicurare che egli sa che la musica è e fa quanto descritto.

Il fatto che *Retorique* e *Scens* siano presentate in immediata successione rispetto a questa ricognizione teologica sulla musica, lascia supporre una dipendenza gerarchica dell'attività di queste due arti rispetto al potere armonico-ordinatore di *Musique*. L'opera delle tre arti è di fatto interdipendente e concorrente nel servizio di *Amours*: «*Retorique versefier / Fait l'amant et*

⁶ La gerarchia delle tre discipline figlie di Amore, nella quale la forma sensibile risulta subordinata alla forma intelligibile, ci guida verso un'interpretazione tesa a leggere in *Scens*, *Retorique* e *Musique* un senso allegorico piuttosto che tipologico.

⁷ Stando all'inquadramento teologico proposto da Machaut la *joie* può essere interpretata come entelechia dell'essere umano, declinazione della concezione finalistica per cui è data una condizione di perfezione provvidenziale per ogni creatura, tratto decisivo dell'ontologia e dell'antropologia cristiano-medievali.

metrefier» (V, 147-148); «...*Scens y est qui tout gouverne / En chambre, en salle et en taverne*» (V, 159-160).

A una più approfondita considerazione il sistema delle arti presentato da Machaut lascia riconoscere nella sua articolazione interna i tre gradi dell'attività musicale stabiliti nel *De institutione musica* di Boezio⁸: con *musique* si fa riferimento all'attività teoretico-teorica del *musicus* boeziano⁹, con *retorique* si fa riferimento alla produzione di poesia per musica, corrispondente al boeziano «*genus quod [...] fingit carmina*» ovvero quello che «*genus poetarum est*»¹⁰, con *scens* si fa riferimento alla musica suonata per intrattenimento, che Boezio riporta al *genus* «*quod in instrumentis positum est*»¹¹.

Rispetto a Boezio, Machaut aggiunge una precisazione circa l'applicazione pratica della musica al di là del suo significato di disciplina teoretica, distinguendo tra musica destinata all'intrattenimento («*Elle fait toutes les karoles / Par bours, par citez, par escoles*», V, 101-102) e musica liturgica: («*Ou on fait l'office divin / Qui est fais de pain et de vin*», V, 103-104)¹². Nella prima abbiamo il legame pratico-esecutivo con *retorique* e *scens*, nella seconda l'espressione sensibile della musica divina, stando al diffuso topos del canto liturgico rivelato dagli angeli¹³.

Alla luce di queste considerazioni possiamo dedicare la nostra attenzione alla definizione con cui Machaut apre la trattazione dedicata alla musica: «*Et Musique est une science / Qui vuet qu'on rie et chante et dance*» (V, 85-86). Questa sentenza, che a prima vista potrebbe sembrare avere valore piuttosto occasionale che esplicativo, considerata in riferimento al contesto generale del *Prologue* si rivela essere una sintetica espressione di un'elaborazione concettuale riguardante, da una parte, la teoresi musicale e utile a fornire, dall'altra, un rimando anagogico alla riflessione sulla natura del *risus*.

L'accostamento tra musica e riso mostra un'indubbia originalità rispetto alle definizioni della musica ricorrenti nella trattatistica medievale e in tutte quelle fonti solitamente tese a ricalcare l'inquadramento, fissato ancora in età patristica, di questa *ars-scientia* come mezzo formativo solidale agli scopi della *paideia* cristiana e come arte liturgica. L'intenzione di Machaut non sembra tuttavia – nonostante le apparenze – quella di contrapporre una visione innovativa alla concezione della musica finora vigente: ciò è quanto ci proponiamo di mostrare nelle pagine che seguono.

Innanzitutto va rilevato che – scartando la *lectio facillior* che potrebbe supporre l'utilizzo del verbo *rire*, nella sua coniugazione *rie*, esclusivamente per ragioni metriche – il topos della musica come fonte di diletto ricorre nella trattatistica medievale accanto alla constatazione della valenza spirituale dell'arte dei suoni, stando alla concezione per cui le modulazioni ritmico-melodiche hanno il potere di influire sull'animo umano¹⁴, ma il diletto a cui fanno riferimento i trattati non viene in nessun caso associato al riso.

L'utilizzo del termine *science* evidenzia poi come la speculazione di Machaut si accosti alla teorizzazione musicale basso-medievale, che affiancava alla sistemazione tardo-antica delle arti, trasmessa al mondo medievale da autori quali Boezio, Agostino, Cassiodoro e Isidoro, la prospettiva affermatasi nell'Occidente latino in seguito all'ingresso dell'epistemologia aristotelica, secondo cui la conoscenza scientifica è resa possibile solo dalla verifica dei rapporti

⁸ BOETHIUS, *De institutione musica libri quinque*, ed. G. FRIEDLEIN, Leipzig, 1867, (*Bibliotheca Teubneriana*), I, 34, pp. 224-225.

⁹ «*Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit*» (BOETHIUS, *De institutione musica*, ed. FRIEDLEIN, I, 34, p. 224).

¹⁰ BOETHIUS, *De institutione musica*, ed. FRIEDLEIN, I, 34, p. 224; 225. L'intima relazione tra *musique*, *retorique* e *scens* lascia intendere che entro il quadro teorico restituito da Machaut il fantomatico “divorzio tra musica e lirica”, almeno di principio, sembrerebbe essere cosa tutt'altro che certa dall'essersi verificata. Per una reimpostazione della problematica inerente al rapporto tra musica e lirica romanza cfr. LANNUTTI, 1999 e 2000, *passim*.

¹¹ BOETHIUS, *De institutione musica*, ed. FRIEDLEIN, p. 224.

¹² Questa precisazione è conforme all'esigenza sentita dai trattatisti medievali più tardi di affiancare alle «*tres partes musicae*» menzionate da Boezio anche una quarta *pars*, la *musica diuina*; cfr. MAINOLDI 2001, pp. 188ss.

¹³ Per cui cfr. MAINOLDI 2001, pp. 37-38.

¹⁴ Cfr. MAINOLDI 2001, pp. 225-239.

di causa ed effetto¹⁵. Conformemente al concetto di *science* così inteso e al fatto che Machaut aveva presentato *Musique* come una delle discipline attraverso cui è possibile dare forma ai contenuti di *Amours* e dunque raggiungere gli scopi da questo dettati, ovvero vivere nella condizione di *joie*, la musica risulta essere la scienza che indica attraverso quali cause disporre l'animo a questo stato interiore, rigettando quindi *tristesse* su base metodica.

La musica come scienza che «*vuet qu'on rie*» non intende allora presentare genericamente il riso come effetto della musica, bensì la musica come causa di quello stato d'animo che si manifesta nel riso. Peraltro Machaut dovette essere ben consapevole che la musica può indurre nell'animo anche la tristezza e che non necessariamente la gioia dell'animo si traduce in riso¹⁶: la definizione in questione va dunque letta, non come constatazione generale, bensì come riferimento particolare a un preciso ordine di cose riguardanti l'arte dei suoni. Escludendo che il compositore francese alludesse a mezzi comico-onomatopeutici per indurre ilarità nell'uditorio, o tanto meno a un teatro musicale comico – in quanto sarebbero questi mezzi estrinseci alla musica e al riso in sé – ci chiediamo allora: a che genere di musica pensava Machaut quale causa di riso?

Per rispondere a questa domanda bisogna osservare come la presentazione delle «miracolose» peculiarità della musica offerta da Machaut nel prosieguo del quinto componimento del *Prologue* – che abbiamo riassunto sopra – getti una luce paradigmatica sulla definizione introduttiva data ai vv. 85-86 e sul significato del *risus* musicale. Con «*musique*», infatti – stando a quanto leggiamo – Machaut non intende riferirsi ai generi musicali¹⁷, bensì alla musica nella sua accezione più elevata e metafisicamente archetipica, in quanto arte che risiede «*en paradis*» (V, 125) come *harmonia* supersensibile. La *musique* che è «*science qui vuet qu'on rie*», ossia la musica «che è causa del riso», a cui fa riferimento Machaut, è dunque la musica che induce nell'animo una *joie* associabile a quella delle creature spirituali che abitano *en paradis*, la cui operazione è «...*essaucier Dieu et sa gloire, / Loer, servir, amer et croire*» (V, 107-108). Se, come leggiamo, tra le operazioni delle creature spirituali, accanto all'esaltazione dossologica, alla lode, al servizio e alla fede, troviamo anche «*amer*», la *joie* angelica è dunque identificabile come archetipo di ogni possibile *joie* d'*Amours*, in quanto intersezione della *joie* veicolata dalla musica («*Partout ou elle est, joie y porte*», V, 91) e dell'atto di «*amer*», che è proprio delle celesti creature incorporee.

Resta ora da considerare cosa Machaut potesse intendere con il riso in cui si traduce praticamente la *science* della *musique*. Due sono gli ambiti disciplinari a cui la tradizione testuale tardo-antica e medievale si richiama con maggior insistenza nel proporre un'interpretazione del fenomeno del *risus*: le definizioni dialettiche e l'esegesi biblica.

Se da un punto di vista dialettico abbiamo il riferimento al *risus* come attributo che distingue nel genere animale la specie *rationalis* (l'uomo) dalla specie *irrationalis* (gli animali)¹⁸, per

¹⁵ L'influenza di Aristotele comportò nel XIII sec. la precisazione della problematica relativa alla determinazione dei rapporti sonori su base acustica e su base matematica, per cui la *musica* venne fatta rientrare nella nuova categoria epistemologica delle *scientiae mediae*, ovvero quelle scienze che applicano i principî matematici alla materia sensibile; cfr. HIRTLE 1998, p. 22-24, 34-36; HIRSCHMANN 1998, pp. 229-237.

¹⁶ La trattatistica musicale medievale si diffonde con abbondanza di dettagli sugli effetti *ethici* dei modi musicali; ad es., IOHANNES AEGIDIUS ZAMORENSIS (*Ars musica*, XIII, in *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, ed. M. GERBERT, 1784, II, p. 386-387) attribuisce al secondo tono ecclesiastico (*protus plagalis* o *hypodorius*) la capacità di indurre tristezza e al settimo (*tetrardus authenticus* o *mixolidius*) un carattere scherzoso. Va rilevato che nessun trattatista menziona il riso tra gli effetti di un particolare modo musicale; gli ἠθη modali sono infatti associati a determinati stati d'animo, mentre il riso non è uno stato d'animo, bensì l'espressione di uno stato d'animo.

¹⁷ I generi musicali erano stati infatti citati ben prima di questo punto decisivo per la comprensione teoretica della musica secondo Machaut: «*Doubles hoquès et plaisans lais, / Motès, rondiaus et virelais / Qu'on claimme chansons baladées, / Complaintes, balades entées...*» (*Prologue* V, 13-16).

¹⁸ Per alcuni esempi tratti da autori rilevanti per l'insegnamento dialettico valgano i seguenti: «*Proprium est, quod et eidem et ita semper accidit, ut unamquamque rem ab omnium communione discriminet, ut in homine risus. nec ridere quisquam nisi homo potest, nec homo, cum voluerit, quantum in eius natura est, ridere non potest*» (MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. J. WILLIS, Leipzig, 1983, Bibliotheca Teubneriana, IV, 348, p. 112); «*Vt si quaeras "quid est homo?" recte respondeatur "animal terrenum rationale mortale bipes risus capax"*» (MARIUS VICTORINUS, *De*

quanto riguarda l'esegesi biblica abbiamo una lettura antropologica del significato del *risus* volta in chiave anagogica. Gli autori di età patristica e, sulle scorte di questi, gli esegeti di epoca medievale, riconoscono infatti due tipi di *risus*: quello del sapiente¹⁹ e quello dello stolto²⁰, figure assimilabili in ultima istanza ai giusti beati e ai reprobis peccatori. Questa dicotomia delinea una diversa connotazione etico-comportamentale delle modalità espressive del *risus*²¹ e al contempo introduce una distinzione ascetico-escatologica, per cui alla sfera del *risus* nella sua accezione mondana, legata al tempo della vita terrena, viene associato il comportamento dello *stultus*, mentre al *risus* nella sua accezione più alta viene associato il gaudium futuro dei beati²². In chiave escatologica questa distinzione comporta una contrapposizione tra il tempo presente, che vede il *risus* dello stolto stagliarsi in antitesi alle *lacrimae* dei giusti, e il tempo futuro²³, che

definitionibus, ed. Th. STANGL, München, 1888, Tulliana et Mario-Victoriana, p. 29, 19); «*fit ergo huiusmodi hominis definitio: homo est animal, id est genus, homo uero species; rationale, quod differentia est; risus capax, quod proprium est*» (BOETHIUS, *In Porphyrii Isagogen commentorum editio prima*, ed. S. BRANDT, 1906, CSEL 48, I, 4, p. 11, r. 18); «*nam "risibilis" non in eo proprium hominis quod risus est, sed in eo quod solus homo potest ridere*» (BOETHIUS, *In Porphyrii Isagogen*, ed. BRANDT, I, 10, p. 29, r. 12).

¹⁹ «*Ride, si sapis, o puella, ride*» (MARTIANUS CAPELLA, *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. J. WILLIS, VIII, 809, p. 307, r. 2).

²⁰ «*Quia sicut sonitus spinarum ardentium sub olla sic risus stulti sed et hoc vanitas calumnia conturbat sapientem et perdet robur cordis illius*» (*Biblia sacra iuxta Vulgatam, Ecclesiastes 7, 7*); «*Sic ergo est risus stultorum, qui sine gratia sonat et ollam corporis sui urit*» (AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *Exhortatio uirginitatis*, XI, 76, PL 16, 335).

²¹ «*Stultus in risu exultat uocem suam, sapiens autem uix tacite ridebit*» (AUGUSTINUS, *Sermones*, *Sermo 351, PL 39, 1541, r. 17*); «*Temperat ergo metum risus, dum et metus de exemplo et risus ex merito est. Moderatur autem rursum metus risum, dum ita gaudebunt in bonis, ne desit terror exempli, quia impiae et diffidentis de se conscientiae est, timere sine gaudio et insolentis naturae est, sine timore gaudere*» (HILARIUS PICTAUIENSIS, *Tractatus super psalmos*, ed. J. DOIGNON, 1997, CCSL 61, Ps. 51, 19); «*Nam reprehensibilis risus est, si immodicus, si pueriliter effusus, si muliebriter fractus. Odibilem quoque hominem facit risus aut superbus et clarus aut malignus et furtivus aut alienis malis evocatus. Si ergo tempus iocos exigit, in his quoque cum dignitate sapientiae gere, ut te nec gravet quisquam tamquam asperum nec contemnat tamquam vilem. Non erit tibi scurrilitas sed grata urbanitas. Sales tui sine dente sint, ioci sine vilitate, risus sine cachinno, vox sine clamore, incessus sine tumultu*» (MARTINUS BRACARENENSIS, *Formula uitae honestae*, ed. C.W. BARLOW, 1950, IV, p. 243).

²² L'esegesi cristiana ha riconosciuto il riso come espressione di gaudium sulle scorte dell'interpretazione allegorica dell'episodio veterotestamentario della nascita di Isacco (*Gn 21, 3-6*); «*Isaac risus vel gaudium interpretatur*» (ORIGENES sec. translationem Rufini, *In Genesim homiliae*, ed. W.A. BAERHENS, 1920, CB 29, VII, 1, p. 70); «*Isaac etenim risus latine significatur, risus autem insigne laetitiae est*» (AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *De Isaac uel anima*, ed. C. SCHENKL, 1897, CSEL 32.1, I, 1, p. 641); «*Risus Abrahae exultatio est gratulantis, non inrisio diffidentis*» (AUGUSTINUS HIPONENSIS, *De ciuitate Dei*, ed. B. DOMBART-A. KALB, 1955, CCSL 48, XVI, 26, 64); cfr. inoltre *IBID.*, XVI, 31, 3-8; PETRUS CHRYSOLOGUS, *Collectio sermonum*, ed. A. OLIVAR, 1975, CCSL 24B, 154, r. 9; HIERONYMUS, *Liber interpretationis hebraicorum nominum*, ed. LAGARDE, p. 7, r. 15; ISIDORUS HISPALENSIS, *Mysticorum expositiones sacramentorum seu Quaestiones in Vetus Testamentum*, XIV, 13, PL 83, 244; «*Risus autem ille decenter significat gaudium noui testamenti, in quo filii promissionis, inhabitante in eis domino, in aeternum exultabant*» (BEDA VENERABILIS, *Libri quattuor in principium Genesis usque ad natiuitatem Isaac*, ed. C.W. JONES, 1967, CCSL 118A, IV, 17, 493-496).

²³ «*Tempus flendi et tempus ridendi*» (*Ecclesiastes 3, 4*); «*beati qui nunc fletis quia ridebitis*» (*Lc 6, 21*); cfr. AMBROSIUS MEDIOLANENSIS, *Explanatio psalmorum XII*, ed. M. PETSCHENIG, 1919, CSEL 64, 38, 1, p. 213; *ID.*, *Expositio euangelii secundum Lucam*, ed. M. ADRIAEN, 1957, SL 14, 5, r. 522; *ID.*, *De uirginibus*, F. GORI, Milano, 1989, Bibl. Ambrosiana, XIV, 1, III, 5, 21; «*Quando timebunt? Quando ridebunt? Intellegamus ergo et discernamus duo ista tempora satis utiliter timendi et ridendi. quamdiu enim sumus in hoc saeculo, nondum est ridendum, ne postea ploremus. [...] Quando autem ridebunt? Quando transierit iniquitas, quando transuolauerit, sicut iam ex magna parte transuolauit tempus incertum, quando fugatae fuerint tenebrae huius saeculi, in quibus modo non ambulamus nisi ad lucernam scripturarum, et ideo timemus tamquam in nocte*» (AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, ed. E. DEKKERS-J. FRAIPONT, 1956, CCSL 39, In ps. 51, 13, 10-20). «*De hoc risu sanctae ecclesiae salomon ait: ridebit in die nouissimo. De hoc iterum dicit: timenti dominum, bene erit in extremis. Non autem tunc risus erit corporis sed risus cordis. Risus enim nunc corporis de lasciuia*

decreterà il *risus-gaudium* dei beati e le *lacrimae* dello *stultus*²⁴; in accezione ontologica il *risus* dei beati è invece cifra della felicità di chi si eleva a una condizione di gioia spirituale, cosa non preclusa all'uomo pur nel tempo presente²⁵.

Crederne possibile che Machaut, canonico, maestro delle arti e teologo, fosse ignaro di tutto questo complesso semantico, si da intendere il *risus* esclusivamente nella sua accezione ludica e occasionale, costituirebbe un'ipotesi razionalmente poco economica per trovare appoggio nel *Prologue*, sicché, dovendo scegliere tra i due significati del *risus* sopra rintracciati, al fine di dare un segno al ridere voluto da *Musique*, siamo portati, dopo aver preso atto dei principî e degli scopi della musica complessivamente esposti nel *Prologue*, a identificarne il significato nell'accezione che lo vuole sinonimo del gaudium dei beati.

L'exkursus sulla musica che si estende sui vv. 87-146 del quinto componimento del *Prologue* costituisce infatti lo svolgimento di ciò che è sinteticamente premesso nella definizione data ai vv. 84-86: la definizione della musica come scienza «*qui vuet qu'on rie et chante et dance*» trova dunque significato ed esplicazione nella trattazione che segue, cosa che è possibile accertare se si considera che i tre effetti di questa *science* rispecchiano fedelmente la gerarchia di gradi di intelligenza e di pratica della musica definita dalla terna boeziana di *musicus*, compositore ed esecutore: al primo posto il *rie* indica la letizia spirituale indotta dalla musica in quanto scienza che guida all'intelligenza e alla fruizione della *joie* al suo sommo grado; con *chante* si ha l'incontro tra la musica e il testo verbale (la cui produzione ricade sotto le competenze specifiche di *Retorique*), e dunque il passaggio dalla musica nella sua essenza archetipica alla sua estrinsecazione nel processo poetico; con *dance* la musica si cala infine nella sua dimensione pratica ed esecutiva, ovvero si dà come fruizione sensibile (regolata da *Scens*) della *joie*.

Volendo precisare il senso del riso machautiano quale riconoscimento dell'insorgere interiore della *joie*, è opportuno riferirsi brevemente agli elementi fondamentali che definiscono un'ontologia del riso paradigmaticamente coerente con la prospettiva concettuale del compositore francese. Appoggiandoci alle testimonianze mediolatine sopra citate, possiamo osservare che la natura del ridere non è riconducibile a uno stato emotivo – pur essendo il riso intimamente collegato alle emozioni –, bensì all'attività conoscitiva dell'intelletto, ciò che spiega perché il riso è carattere distintivo della specie animale razionale da quella irrazionale²⁶. Il riso infatti si produce quando il soggetto conoscente constata la rottura di una situazione/condizione esteriore o interiore provocata dall'irrompere repentino di un evento/condizione fino a quel momento non manifesto/a. Tale irrompere pone l'osservante al di

dissolutionis, nam risus cordis tunc de laetitia nascetur securitatis. Cum ergo electi omnes implentur gaudio manifestae contemplationis quasi ad hilaritatem risus exsiliunt in ore mentis» (GREGORIUS MAGNUS, *Moralia in Iob*, ed. M. ADRIAEN, 1979-1981, CCSL 143, VIII, 52, 10). «*Et ideo ridebit in die nouissimo, id est gaudebit in retributione regni caelestis quae dolebat in certamine uitae praesentis*» (BEDA VENERABILIS, *In proueria Salomonis*, ed. D. HURST, 1983, SL 119B, III, 31, 453).

²⁴ «*Si beati qui lugent, miseri qui rident*» (AUGUSTINUS HIPPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, in Ps. 34, 2, 7, 3, CCSL 38, ed. E. DEKKERS-J. FRAIPONT, 1956).

²⁵ «*Quod autem nunc flentes risuros esse promittit non pueriliter accipiendum sed scripturae more risus nomine mentis exultatio et affectus quidam laetior intellegendus est esse designatus sicut sarra, risum, inquit, mihi fecit deus; et in iob dictum est: os autem ueracium replebitur risu. Per quae ut dixi nomina gaudium animae figuratur interius*» (BEDA VENERABILIS, *In Lucae euangelium expositio*, ed. D. HURST, 1960, SL 120, II, 6); «*Fratribus de monte dei orientale lumen et antiquum illum in religione aegyptium feruorem tenebris occiduis et gallicanis frigoribus inferentibus uitae scilicet solitariae exemplar et caelestis formam conuersationis occurre et concurre anima mea in gaudio sancti spiritus et risu cordis in fauore pietatis et in omni obsequio deuotae uoluntatis*» (GUILLELMUS DE SANCTO THEODORICO, *Epistula ad fratres de Monte Dei*, ed. J.M. DÈCHANET, 1975, SChr 223, I, 1); «*Gaudium hoc non est in risu oris, sed in iubilo cordis, cum qui sic gaudet, quicquid ingruat, quicquid irruat, ex bono conscientiae semper est alacer et securus; et super omne quod occurrit, in Deum erectus. Gaudium quippe est bona amatae rei fruitio*» (GUILLELMUS DE SANCTO THEODORICO, *Expositio super Cantica Canticorum*, ed. P. VERDEYEN, 1997, CCCM 87, XXIV, 73); «*Risum fecit mihi Deus, id est gaudium. Ludentem cum Isaac*» (ANDREAS DE SANCTO VICTORE, *Expositio super heptateuchum*, ed. C. LOHR-R. BERNDT, 1986, CCCM 53, *In Genesim*, r. 2254).

²⁶ La *risibilitas* è una *qualitas* non dell'essere animale, bensì dell'essere intellettuale.

fuori della situazione osservata, trasmettendogli la percezione della libertà propria dell'*intellectus* nel momento in cui si riconosce al di sopra del contesto contingente ove si produce l'evento risibile. Il ridente è allora colui che si pone *e contrario*²⁷ rispetto alla situazione contingente che sta osservando (e nella quale potrebbe anche essere coinvolto), manifestando nel riso la sua libertà interiore rispetto alla (eventualmente sua) condizione esteriore.

Il *risus* voluto da *Musique* è dunque la manifestazione della condizione interiore di chi esperisce la *joie* indotta da *Musique*. Concordemente alle peculiarità ontologiche generali del fenomeno del ridere, il riso musicale di cui parla Machaut non viene indotto meccanicamente dalle modulazioni dei suoni (ciò che viene assicurato dalla trattatistica a proposito degli effetti etnici associati ai modi musicali²⁸), bensì è il segno esteriore della *joie*, la quale può essere – essa sì – veicolata dalla musica.

Il *risus* musicale così inteso non manca di richiamare forti assonanze con un'altra importante espressione della letizia interiore connessa alla musica, ossia lo *iubilus*, per una cui definizione non troviamo migliori parole che quelle di Agostino: «*In iubilatione canere. Hoc est enim bene canere deo, in iubilatione cantare. quid est in iubilatione canere? Intellegere, uerbis explicare non posse quod canitur corde. Etenim illi qui cantant, siue in messe, siue in uinea, siue in aliquo opere feruenti, cum coeperint in uerbis canticorum exsultare laetitia, ueluti impleti tanta laetitia, ut eam uerbis explicare non possint, auertunt se a syllabis uerborum, et eunt in sonum iubilationis. Iubilum sonus quidam est significans cor parturire quod dicere non potest. Et quem decet ista iubilatio, nisi ineffabilem deum? Ineffabilis enim est, quem fari non potes; et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles, ut gaudeat cor sine uerbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? Bene cantate ei in iubilatione*» (AUGUSTINUS HIPONENSIS, *Enarrationes in Psalmos*, ed. E. DEKKERS-J. FRAIPONT, 1956, CCSL 38, in Ps. 32, II, 1, 8, rr. 19-32)²⁹. Nelle parole dell'Ipponate lo *iubilus* definisce l'insorgere di una letizia spirituale che il cantore esperisce durante il canto, in quanto esperienza anagogica dell'amor di Dio³⁰. Analogamente a questi significati il *rire* voluto da *Musique*, di cui Machaut, connota l'esperienza anagogica della *joie* d'*Amours*.

Approdati a questo risultato interpretativo relativamente al rapporto tra riso e musica secondo la definizione di *Prologue*, V, 84-86, vogliamo attirare l'attenzione su un particolare luogo dell'opera musicale di Machaut, nel quale riteniamo possibile scorgere un'applicazione "sonora" del *risus* musicale. Il luogo in questione è costituito dagli *Amen* del *Gloria* e del *Credo* della *Messe de Nostre-Dame*³¹. Queste due parti della *Messe* si distinguono dagli altri brani per

²⁷ Coerentemente e conseguentemente l'ironia è stata interpretata come un genere retorico rientrante nella classe dell'antifrasi, ovvero tra le affermazioni che asseriscono il contrario di ciò che è: l'ironia viene dunque prodotta dal contrasto tra il falso pronunciato (non con intenzione mendace) e il vero immediatamente colto dall'intelletto. Per una teoria in chiave gnoseologica dell'ironia cfr. IOHANNES SCOTTUS ERIUGENA, *De praedestinatione*, cur. E. MAINOLDI, Firenze, 2003, p. LXXV.

²⁸ Cfr. *supra*, n. 15.

²⁹ Altre testimonianze significative in PROSPER AQUITANUS, *Expositio psalmsorum C-CL*, ed. P. CALLENS, 1972, *SL* 68A, Ps. 150, r. 31; HIERONYMUS, *Commentarioli in psalmos*, ed. G. MORIN, 1959, *CCSL* 72, in Ps. 88, r. 10; CASSIODORUS, *Expositio psalmsorum*, ed. M. ADRIAEN, 1958, *CCSL* 98, in Ps. 88, r. 245; *Ibid.*, in Ps. 94, r. 39; ISIDORUS HISPALENSIS, *De differentiis uerborum*, 329, *PL* 83, 44. Cfr. inoltre MAINOLDI 2001, p. 20, 109.

³⁰ Musicalmente parlando lo *iubilus* è un melisma di varia lunghezza cantato su una sola vocale. Non sono infrequenti nella letteratura esegetica medievale accostamenti del *risus* al gaudium del cuore nella *iubilatio* spirituale: «*Beatorum uero spirituum risus sobrius, exultatio grauis, congratulatio pia, iubilatio sancta, qualis denique decet tam reuerendos ciues illos, tremendae illius maiestatis amicos*» (IOHANNES DE FORDA, *Super extremam partem Cantici canticorum sermones CXX*, ed. E. MIKKERS-H. COSTELLO, 1970, *CCCM* 18, Sermo 118, r. 129); «*Dicitur et de Sara quod riserit occulte, post ostium; de Abraham uero quod riserit corde potius quam ore, ut uidelicet risus cordis gaudium intelligatur mentis, non risio promissit*» (PETRUS ABAELARDUS, *Commentaria in epistolam Pauli ad Romanos*, ed. E.M. BUYTAERT, 1969, *CCCM* 11, II, 4, r. 915).

³¹ Realizzata – secondo un'ipotesi a tutt'oggi non verificata – in occasione dell'incoronazione di Carlo V, avvenuta nella cattedrale di Reims nel 1364, è la prima composizione pervenutaci (contendendo la palma alla circa contemporanea *Messe de Tournai*) che propone un adattamento musicale dell'*ordinarium missae* firmato da un singolo autore; cfr. LEECH-WILKINSON 1990, *passim*.

vari motivi formali e stilistici: se *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ite Missa est* si basano, totalmente o parzialmente, su una scrittura isoritmica, il *Gloria* e il *Credo* (rispettivamente il secondo e il terzo brano della *Messe*) sono invece scritti come *conductus* polifonico, privilegiando cioè una sostanziale coincidenza tra le divisioni del testo e le divisioni della frase melodica; *Gloria* e *Credo* sono inoltre gli unici brani ad essere seguiti in coda dall'*Amen*, il cui canto si allontana tuttavia dallo stile omoritmico del brano, dando vita a un complesso intreccio isoritmico sulla vocale *A*. L'*Amen* del *Gloria* in particolare (cfr. esempio musicale allegato³²) aggiunge un'ulteriore complessità strutturale dividendosi in due sezioni, una (mm. 106-119) caratterizzata da un contrappunto isoritmico che coinvolge linee melodiche distribuite su tutte e quattro le voci, per poi (mm. 120-130) vedere il *contratenor* mettersi in primo piano con una sequenza di frasi sincopate, accompagnate da un *hoquetus* tra le voci di *motetus* e *triplum*.

Se l'omioritmia del *Gloria* e del *Credo* deve la sua plausibile ragione alla necessità che la durata del canto dei due testi più lunghi dell'ufficio fosse coerente con la durata complessiva delle altre parti – consentendo inoltre contrasti simbolici tra la scansione temporale e la sospensione ritmica del canto in occasione dell'occorrenza dei *nomina sacra* nel vocativo «*Jesu Christe*» (mm. 43-46 e 93-97 del *Gloria*) e negli ablativi «*(ex) Maria virgine*» (mm. 67-73 del *Credo*) –, viceversa la scelta dell'isoritmia per gli *Amen* (senza contare l'*hoquetus* della seconda parte dell'*Amen* del *Gloria*) è evidentemente voluta per creare un contrasto all'interno del tessuto musicale della *Messe*, considerando che *Kyrie*, *Sanctus*, *Agnus Dei* e *Ite Missa est* si presentano alquanto meno ricchi di sorprese rispetto ai due luoghi in esame, con parte isoritmica di *tenor* e *contratenor* e modulazioni più libere delle due voci alte, le quali danno vita a mottetti isoritmici, canoni imitativi e *hoqueti*.

Constatata l'intenzione da parte del compositore di distinguere musicalmente il *Gloria* e il *Credo* dalle altre parti della *Messe*, è opportuno chiedersi perché proprio questi due brani abbiano meritato un simile trattamento. Una risposta si può desumere dal significato teologico-liturgico in essi racchiuso, in quanto a queste parti della liturgia è affidata l'esposizione dossologica e la confessione dei misteri cristiani, ovvero la Trinità di Dio e la divino-umanità di Cristo³³, intese come imitazione terrena della dossologia e della professione di fede angeliche. Il fatto che in coda a questi due testi, nei quali vengono enarrati sensi inattuabili nella loro essenza all'intelletto umano, la linea melodica erompa in un canto melismatico senza parole non richiama forse quanto Agostino scriveva a proposito dello *iubilus*: «*Ineffabilis enim est, quem fari non potes; et si eum fari non potes, et tacere non debes, quid restat nisi ut iubiles, ut gaudeat cor sine uerbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum? Bene cantate ei in iubilatione*» (*Enarrationes in Psalmos*, ed. E. DEKKERS-J. FRAIPONT, in Ps. 32, II, 1, 8)³⁴? E l'imperativo di ispirazione biblica «*cantate ei*» non indica propriamente la dossologia liturgica e la confessione del simbolo di fede, azioni che vanno cantate *in iubilatione cordis* e sono naturalmente portate ad esprimersi *in iubilationem oris*?

Muovendosi con sicura comprensione dei significati simbolici della musica e della liturgia Machaut ci consegna in questo capolavoro musicale una dimostrazione della capacità di rimando anagogico propria della musica. Costituendo lo *iubilus* la principale espressione musicale della gioia interiore che scaturisce nella voce da una comprensione superazionale del divino, lo *iubilus* che prende le somiglianze del riso negli *Amen* della *Messe de Nostre-Dame* cos'altro fa se non volere trasmettere un'impronta sonora del *gaudium* dei beati? Guillaume de Machaut, scrivendo una pagina destinata a segnare una svolta nella storia della musica sacra³⁵, ci mostra una magistrale applicazione della scienza che «vuole si rida, si canti e si danzi», dove il *risus* trova una espressione imitativa nel canto, rimandando anagogicamente all'archetipo angelico di quella *joie* che nel *Prologue* viene presentata come effetto indissociabile e fine sommo di *Musique*³⁶.

³² Utilizziamo l'edizione della partitura della *Messe* pubblicata nelle *Oeuvres complètes* di Guillaume de Machaut, a cura di Leo SCHRADE, Monaco, 1956-57 (*Polyphonic Music of the Fourteenth Century* 2-3), vol. III.

³³ Cfr. WERNER 1959, pp. 273-305.

³⁴ Per la citazione completa cfr. *supra*.

³⁵ Come già ricordato la *Messe de Nostre-Dame* è il primo adattamento musicale noto dell'*ordinarium missae* da parte di un singolo compositore.

³⁶ «*Partout ou elle est, joie y porte*» (V, 91).

Riferimenti bibliografici

- EARP 1995 *Guillaume de Machaut. A guide to research*, cur. L. EARP, New York-London-Garland, 1995 (Garland composer resource manuals).
- GILSON 1944 Étienne GILSON, *Le Moyen Âge et la nature*, in *L'Esprit de la philosophie médiévale*, Paris, 1944, pp. 345-364.
- GREGORY 1979 Tullio GREGORY, *L'idea di natura nella filosofia medievale prima dell'ingresso della fisica di Aristotele*, in *Interpretazioni del Medioevo*, cur. M.A. del Torre, Bologna 1979, pp. 273-311.
- HIRSCHMANN 1998 Wolfgang HIRSCHMANN, *Wissenschaftstheorie im pragmatischen Kontext: Die «Commendacio omnium scientiarum et specialiter Musice» im Heilsbronner Musiktraktat*, in *Musik - und die Geschichte der Philosophie*, cur. F. HENTSCHEL, Leiden-Boston-Köln, 1998, (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62), pp. 229-267.
- HIRTLE 1998 Eva HIRTLE, *Die musica im Übergang von der scientia mathematica zur scientia media*, in *Musik - und die Geschichte der Philosophie*, cur. F. HENTSCHEL Leiden-Boston-Köln, 1998, (Studien und Texte zur Geistesgeschichte des Mittelalters 62), pp. 19-37.
- HOEPPFNER 1908 *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, cur. E. HOEPPFNER, Paris, 1908-21, 3 voll.
- LANNUTTI 1999 Maria Sofia LANNUTTI, *Dalla parte della musica. Osservazioni sulla tradizione, l'edizione e l'interpretazione della lirica romanza delle origini*, in *Psallitur per voces istas. Scritti in onore di Clemente Terni in occasione del suo ottantesimo compleanno*, cur. D. RIGHINI, Firenze, 1999.
- LANNUTTI 2000 Maria Sofia LANNUTTI, «Ars» e «scientia», «actio» e «passio». *Per l'interpretazione di alcuni passi del «De vulgari eloquentia»*, in *Studi medievali*, 41 (2000), pp. 1-33.
- LEECH-WILKINSON 1990 David LEECH-WILKINSON, *Machaut's Mass: An introduction*, New York, 1990.
- MAINOLDI 2001 Ernesto S. MAINOLDI, *Ars musica. La concezione della musica nel Medioevo*, Milano, 2001.
- WERNER 1959 Eric WERNER, *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*, London-New York, 1959.

Guillaume de Machaut, *Messe de Nostre Dame*, finale del *Gloria* (canto dell'*Amen*), tratto da Guillaume de Machaut, *Oeuvres complètes*, ed. L. SCHRADE, 1956-1957, III, p. 9:

105 110

- a de - i pa - tris. A - - -
- a de - i pa - tris. A - - -
- a de - i pa - tris. A - - -
- a de - i pa - tris. A - - -

115

120

125 130

- men.
- men.
- men.
- men.