

IL SACRO UNIVERSO



Da quando Carl Allan Moberg ha pubblicato il suo lavoro riccamente documentato e pertinente in cui enumera i tentativi, sempre rinnovati, fatti dall'antichità fino al secolo XVII, di identificare i suoni dell'armonia delle sfere con certe note, si è diventati assai silenziosi intorno alla questione.

J. Handschin si è peraltro preoccupato di scartare l'intera concezione, screditando i pianeti sonanti come un'ubbia dei neopitagorici, negando importanza al noto passo della Repubblica (617b) di Platone, che egli

ricaccia nell'ambito della poesia, senza darsi pensiero del fatto che esso è collegato all'idea centrale del 'fuso della necessità' nella Repubblica, la quale è un'opera severa, e senza rendersi conto che questa specie di poesia, così come l'episodio della caverna e dell'uomo sferico, nel mondo antico, è il rivestimento mitologico di un fondo seriamente filosofico.

E così egli rifiuta il suono dei pianeti benché Platone scriva ben chiaramente:

'Su questo cerchio (o sfera che muove attorno al fuso della necessità) sedeva una sirena, girando con esso e facendo udire la sua particolare nota, di modo che le otto voci formavano insieme una somma armonia'.

È detto inoltre che tre altre figure femminili, ciascuna sopra un trono, a distanze uguali sedevano su una distinta cerchia. Erano le figlie della Necessità, Lachesi, Cloto e Atropo, le quali insieme alle sirene cantavano il passato, il presente, l'avvenire. Cloto (il presente) muoveva a tempo il cerchio esterno con la destra, Atropo (il futuro) afferrava con la sinistra il cerchio interno e Lachesi (il passato) ora questo ora quello con ambo le mani.

J. Handschin commenta così:

L'armonia delle sfere è chiaramente un pensiero di contenuto simbolico schiettamente teologico. Ma fu precisato e concretato in due sensi: I pitagorici sembrano aver veramente creduto che il cosmo fosse ordinato secondo i semplici rapporti numerici del mondo acustico, sicché le sfere planetarie nelle loro distanze reciproche corrispondevano agli intervalli musicali. Per lo meno nella versione popolare, la loro dottrina riteneva che delle vere e proprie note in rapporti precisi l'una con l'altra si sprigionassero dal moto dei corpi celesti, in funzione della velocità e dell'ampiezza di giro (i valori numerici delle vibrazioni corrispondendo alla lunghezza delle corde!).

Tuttavia già Platone non si poneva sul piano di una tale concretezza, poiché le sirene, a ciascuna delle quali egli attribuisce una sfera celeste e il canto di una nota particolare, sono evidentemente un'immagine poetica. Non affermò sul serio che quelle sfere (o i pianeti in esse infissi) risuonassero.

In seguito Handschin tenta di spiegare la dichiarazione del pitagorico Archita, secondo il quale il moto rapido produce una nota alta e quello lento una bassa, nel senso che Archita non avrebbe inteso parlare della frequenza bensì della rapidità di propagazione della nota. In conclusione, l'armonia delle sfere è accoppiata al passo dell'ottavo capitolo nell'Epistola ai Romani di san Paolo!

Eppure, se J. Handschin credeva di ridurre queste concezioni a una 'scientificizzazione' di un modo di pensare puramente poetico, in realtà si limitava a confermare soltanto il suo radicale rifiuto del pensiero analogico. Così egli si escludeva dalla comprensione del pensiero arcaico e delle dottrine degli Egizi e degli Indiani intorno alla creazione, tanto strettamente collegate al primo, e che, in base al pensiero analogico, facevano nascere il mondo da puri suoni e consideravano espressamente l'aurora come la luce cantante del sole. Non è il caso di scartare questo pensiero mediante la minimizzazione dei fatti.

Tuttavia già in Plutarco c'è una tale abbondanza di serie di note, corrispettive alla serie dei pianeti, tutte in contraddizione l'una con l'altra, che non si poteva immaginare di poter risolvere il problema. Innanzi tutto manca un punto di partenza concreto e storicamente accertato. La tradizione ci è nota soltanto dal suo stadio terminale e siamo perciò costretti a partire da un'ipotesi.

Il tentativo compiuto da E.M. von Hornbostel, di sciogliere il dilemma a partire dalla tradizione arcaica cinese, è precario, dal momento che la sua coordinazione

delle note (secondo serie di quinte) e dei pianeti è fondata su un'ipotesi che non ha riscontro possibile, quanto ai punti intermedi I e II, nelle fonti babilonesi ed è poco persuasiva rispetto al risultato tardo (la teoria etica musicale greca).

Dobbiamo partire dunque da premesse diverse.

Tali premesse sono certamente contestabili o per lo meno poggiano su pochi dati, che si possono riconoscere validi soltanto nella misura in cui portino ad un risultato finale accettabile.

Partiamo dall'ipotesi **che le bestie**, il cui valore di simboli musicali, in base al trattato di musica dello scrittore indoiranico Shamgadeva, corrispondano anche a uno zodiaco musicale. A tal fine si possono d'acchito utilizzare soltanto il Toro, il Leone ed i Pesci con le loro note corrispondenti: mi, fa e si. Il pavone (re) dovrebbe rientrare nel quadro, dato che potrebbe corrispondere, in base alla sua situazione mitologica 'fra cielo e terra', ad uno degli equinozi (dunque o all'Ariete o alla Bilancia).

Proviamo ad allineare in ima serie musicale coerente queste tre o quattro note e ne risulterà un'unica possibilità, cioè la serie cromatica che si ripartisce nei tre gruppi consueti dell'astrologia:

do, re bem., re, mi bem. = Ariete, Cancro, Bilancia, Capricorno (segni cardinali);

mi, fa, fa diesis, sol = Toro, Leone, Scorpione, Acquario (segni fissi);

la bem., la, si bem., si = Gemelli, Vergine, Sagittario, Pesci (segni mobili).

A questa prima ipotesi se ne aggiunge una seconda. Poniamo che ogni pianeta suoni come il segno zodiacale nel quale ha la sua casa astrologica principale; ne risulta:

Sole = Leone = fa,

Luna = Cancro = re bem.,

Saturno = Capricorno = mi bem.; e Acquario = sol,
Giove = Sagittario = si bem.; e Pesci = si,
Marte = Ariete = do; e Scorpione = fa diesis,
Venere = Toro = mi; e Bilancia = re o Vergine = la,
Mercurio — Gemelli = la bem.; e Bilancia = re o
Vergine = la.

È adesso, in base a queste due ipotesi, proviamo a ricostruire il cosiddetto albero planetario, e otterremo la seguente, singolare serie di note:

estate: re bem., fa, la.
autunno: re, fa diesis, si bem.
inverno: mi bem., sol, si.
primavera: do, mi, la bem.

Questa serie incongrua di note può essere sorta da una serie di armoniche o ipertoni che ha inizio dal re bem., cioè nel segno del Cancro (solstizio d'estate) ma che fu oscurata dal suo inserimento tardo nel sistema delle sette note.

Nei miti della creazione vigenti presso le culture megalitiche e specie in quello indiano arcaico, il soffio dello Spirito primordiale corrisponde alla nota 're bemolle', e genera l'uovo d'oro duale. Così produsse qualcosa più grande di sé stesso:

'la creazione è una supercreazione di Brâhma, perché egli generò gli dèi come più grandi (di sé medesimo) e perché, lui mortale, generò gli Immortali; perciò si chiama supercreazione'.

Anche il dio Thot egizio si spaventa dinanzi a ciascuno dei nuovi esseri che chiama in vita nel corso del tempo della creazione, perché gli appaiono più grandi e maggiori di lui.

Con la voce duale di Brâhma (terza armonica) in cui ogni forza è racchiusa, il Creatore chiama però il cosmo dalla tenebra della notte della creazione alla sua prima

esistenza di sogno. L'uovo cosmico o la caverna (la cassa di risonanza primigenia) diventa la luna primordiale (quarta armonica), cioè la prima forza del cosmo, dalla cui divisione nascono cielo e terra. In mezzo a questo primo giorno, fra il cielo virile e la terra femminile, si alza il sole primordiale debole di luce, risonante (quinta armonica).

Così ha termine il cosiddetto 'ordine preterrestre'.

Nell'ordine odierno, che ha inizio dopo il trapasso dalla sesta alla decima armonica (mondo intermedio o sfera del culto), si rigenerano gli astri antichi e risorgono inoltre nuovi pianeti, la cui distanza dal sole attuale (ventesima armonica) si accorcia progressivamente da Saturno a Mercurio. Per portare a buon fine questo parallelo fra ipertoni e distanze fra gli astri, abbiamo dovuto però spostare Mercurio al suo posto astronomicamente giusto fra Sole (20) e Venere (17), mentre la tradizione antica lo situava per lo più fra Marte e Venere.

Se si paragonano le note dei pianeti che abbiamo trovato in base alle nostre ipotetiche note zodiacali, si dimostra che corrispondono a una serie di ipertoni in cui le ripetizioni di note (i numeri pari) a volte cadono, quando non si tratta di rinascite astrali delle stelle primordiali.

Verosimilmente la serie degli ipertoni da 1 a 20 costituisce la forma elementare della musica delle sfere, in cui ogni pianeta ha una sola sede specifica. La seconda sede (evidentemente già prendendo in considerazione una scala diatonica con la caratteristica nota di trapasso si-si bemolle) appare soltanto in un sistema più complesso tra il 21° ed il 28° ipertono.

L'obiezione che in un tempo così remoto non si conoscesse la serie degli ipertoni è così infondata che i primitivi Boscimani del Sudafrica conoscono questo

fenomeno in base all'arco assai esattamente e lo sanno sfruttare musicalmente in pieno. Ma anche gli antichi dovettero conoscere questi ipertoni ed è possibile che le 28 note della tabella qui riportata corrispondano al sistema di 28 note, di cui Nicomaco dice (nel frammento 5) che con essa ci si era allontanati dall'armonia dell'universo per seguire la fisica di Pitagora e di Platone.

Ma il rapporto Venere-Mercurio rappresenta una vera difficoltà, Mercurio essendo stato scoperto soltanto tardi e perciò aggiunto successivamente al sistema. Nel mondo antico Venere è l'incarnazione del dualismo e di regola ha perciò due aspetti: come stella vespertina e stella mattutina. La stella mattutina è vigile, casta, guerriera; la stella vespertina è il simulacro astrale della vita erotica.

Ma più tardi questo dualismo sarà rappresentato planetariamente in due modi diversi, intellettualmente dal mutevole Mercurio e psichicamente-fisicamente attraverso Venere e la coppia Venere-Marte.

Astrologicamente si attribuiscono alla stella vespertina le note la bemolle e re, alla stella mattutina la e mi. Le loro sedi maggiori dovettero essere originariamente re e mi, poiché mi, la stella mattutina, può valere come nota di trapasso al sole (fa) e la stella vespertina (re) come nota di trapasso verso la luna (re bemolle). Venere assunse la nota la soltanto con l'introduzione della seconda sede. Il suo carattere dualistico può essere espresso nell'albero planetario attraverso la formula:

Nella misura in cui però Mercurio, protettore dei Gemelli, acquista nella mitologia il ruolo del principio spirituale, dell'araldo e ambasciatore degli dèi, egli pare a poco a poco reprimere la Venere del tempo primordiale o del periodo intermedio (la bemolle) e con ciò avocare a sé medesimo anche due dei suoi segni (la bemolle e re). La dimora astrologica in la (invece che in re) è un dato posteriore. Comunque questo potè avvenire

nell'antichità poiché gli antichi, come tosto vedremo, avevano attribuito la nota alla Luna, così vicina astrologicamente a Venere.

Nei chiostri catalani di San Cugat...

(piccolo paese nei dintorni di Barcellona) e di Gerona, costruiti verso la fine del XII secolo, si trova una serie di capitelli con figure di animali. Vi sono poi numerosi altri capitelli con raffigurazioni di motivi biblici, storici o puramente ornamentali. Tra gli animali – la cui stilizzazione presenta una profonda analogia con i modelli bizantini arcaici, con i bestiari e i manoscritti spagnoli di Beato – si possono distinguere, in linea di massima, due gruppi: il primo comprende gli esseri fantastici; il secondo una serie di animali, più o meno stilizzati, la cui interpretazione zoologica di solito non lascia dubbi (bue, leone, aquila, gallo, uccelli canterini). Tra gli animali fantastici si trovano alcuni esseri del tutto indefinibili, per lo più animali giganteschi e ‘pavoni’, i cui piedi talvolta sono a forma di ferro di cavallo e la cui coda e la cui testa assomigliano al corpo e alla testa di un serpente, simili figure di ‘pavone’ compaiono anche nell'arte indiana (Sanci), in un Evangelionario armeno del XII secolo e nella ceramica spagnola del XII-XIV secolo.

La figura del ‘pavone’, strana e costantemente mutevole, sembra doversi attribuire al fatto che questo singolare essere dalla testa di serpente e con coda spiraliforme simile a un ventaglio o ampiamente dispiegantesi, corrisponde all'uccello del tuono, l'animale più importante dell'antica mitologia naturale. Esso evidentemente assume il ruolo della fenice, del fagiano, della pernice e dell'uccello rapace appartenente al dio del tuono e della primavera, il cui grido sull'albero della vita rinnova la vita ogni anno. Il serpente, talvolta compenetrato nell'animale, corrisponde all'elemento fuoco (lampo), il fruscio delle ali al tuono.

Il tentativo di interpretare, secondo il modello indiano, come simboli di suoni gli animali raffigurati nei chiostrini romanici incontra una prima difficoltà: gallo, leone ed aquila non sono menzionati da Sarngadeva. Consideriamo quindi gallo e leone = tigre, aquila = elefante, poiché nella mitologia gallo e leone sono animali solari e ignei, mentre elefante ed aquila, con il loro grido acuto e stridulo, sono considerati gli animali bellicosi della 'Montagna Sacra'.

L'elefante, spesso rappresentato nella mitologia indiana con le ali, è ritenuto nel sistema musicale 'colui che è seduto in alto', attribuzione che si addice all'aquila non meno che all'animale di Indra. Le stesse concordanze si trovano anche nelle corrispondenze di animali e di suoni, tramandate da A. Kircher (leo = gallus; elephas = aquila).

Più difficile si configura l'interpretazione tonale degli animali fantastici, il cui numero tuttavia è molto limitato. Alcune delle loro corrispondenze sonore poterono infatti essere scoperte dopo che la trascrizione musicale era già stata risolta con l'aiuto dei rimanenti simboli musicali. In tal modo risultò che animali dallo stesso significato tonale si assomigliano anche morfologicamente. I tre giganteschi animali fantastici (San Cugat, capitelli 48 e 55, Gerona, capitello 10), che divorano una vittima, simboleggiano sempre il suono fa. Ugualmente risuona il fa nei leoni rampanti con lunghe barbe (simboli del fuoco) delle colonne 17 e 40 di San Cugat. Ma anche l'uccello dal petto nudo e dalle ali robuste che compare a Gerona (capitello 16) sembra rappresentare la nota fa. La sua posizione nel corso dell'anno (Acquario) induce a considerare questo animale un uccello riferito all'anima.

Si potrebbero interpretare i tre animali fantastici, modellati in modo del tutto diverso, delle colonne 30 e 33 di San Cugat e 26 di Gerona, come simboli dei suoni che si trovano tra gli elementi aria e fuoco o tra aria e

terra. Su entrambi i capitelli 30 e 33 vi è un uccello dal corpo molto magro, dalle gambe estremamente lunghe e dalla testa simile a quella di un uomo. Il capitello 26 riproduce il corpo, slanciato ed alato, di un mammifero la cui testa di uccello ha orecchie molto lunghe. La trascrizione musicale dimostra però che questi animali non rappresentano affatto suoni, ma sono segni di interpunzione. Essi indicano pause.

Rimane ancora da trattare il rapporto tra leone e bue. Solitamente il leone è considerato simbolo del sole trionfante, della luce del giorno e del valore. La sua sostanza risuona nella nota fa. Per contro il toro sacrificale e il bue simboleggiano la notte, l'umiltà e il lutto, la rinuncia e l'abnegazione, e il suono mi.

La lotta, veramente classica nella scultura romanica, tra il leone e il bue o il toro, rende visibile la tensione acustica dell'intervallo di semitono fa-mi, cioè la lotta primaverile tra estate e inverno (giorno e notte). Ancora oggi la forma musicale della lotta primaverile rivive nella Spagna meridionale, quando gli Andalusi, nella notte del Venerdì Santo, celebrano il sacrificio di Cristo. Con mani contratte viene 'scagliata' la saëta (sagitta) (disparar una saëta) quando passa la processione funebre, mentre con il falsetto acuto ci si muove attorno al semitono centrale.

In antitesi con la lotta primaverile in cui il leone solare (fa) vince il toro notturno o il bue (mi) è la disputa serotino-autunnale. Al calare della notte l'animale solare è vinto dal toro notturno. Perciò il leone stanco emette la nota mi, suono della sottomissione, mentre il toro possente fa udire il vittorioso fa. Non l'animale in sé, ma il ritmo alterno della sua forza manifestata corrisponde al suo valore sonoro. La nota fa è l'urlo di vittoria dell'immolatore; nella nota mi si esprime il lamento dell'immolato. Per questo motivo anche i giganteschi animali fantastici che dilanano una vittima potrebbero appartenere alla nota fa e l'agnello (San Cugat, capitello 67) alla nota mi. L'opinione che il suono inferiore di un

intervallo di semitono sia una ‘nota di compianto’ (nel presente caso, dunque, mi) è documentata ancora nel XIII secolo.

Sul mutevole significato del valore simbolico di uno stesso animale hanno già richiamato l’attenzione A. de Gubernatis e C. Hentze.

L’interdipendenza tra leone e bue o toro corrisponde però al ritmo alternato cui è sottoposta la forza dualistica del mondo nel corso del tempo. L’equilibrio delle forze è espresso dalla nota del pavone re. Nei chiostri catalani i due tipi di leoni si possono distinguere molto chiaramente gli uni dagli altri. Il leone vittorioso incede altero, attacca e vince il bue inseguito. Il leone vinto giace a terra, viene trafitto da un cavaliere con la lancia o domato da Sansone.

Quale risultato finale di queste considerazioni otteniamo le seguenti equivalenze:

La pianta del chiostro di San Cugat comprende 72 doppie colonne, che circondano un piccolo giardino, in cui si trova un pozzo. I capitelli di queste colonne sono stati numerati procedendo dall’ingresso sud-occidentale del giardino in direzione del corso del sole.

Nella lista che segue sono enumerate tutte le scene raffigurate sui capitelli e sono citati i testi in cui esse sono state riprodotte fotograficamente. Le abbreviazioni Bal e Puig si riferiscono allo studio di Jurgis de Baltrusaitis, *Les chapiteaux de San Cugat del Vallés* (Parigi 1931) e al volume III, 1 dell’ampia opera di J. Puig y Cadafalch, *L’arquitectura romànica a Catalunya* (Barcellona 1918).

Da questa enumerazione risulta che le rappresentazioni di animali costituiscono all’incirca la quarta parte dell’intero materiale iconografico e compaiono 42 volte sulle 72 doppie colonne.

Rapportando i valori spaziali a quelli temporali (musicali) si presuppone che lo spazio costante che separa sempre due colonne corrisponda anche, di volta in volta, ad un medesimo intervallo. Quale unità di tempo è utilizzata, negli esempi musicali che seguono, una croma. Se si traducono ora i simboli animali nelle note corrispondenti, si ottiene la melodia riportata nel rigo musicale a dell'esempio 1.

Da queste note risulta già una chiara struttura melodica; ma con ciò la frase non è ancora compiuta, poiché anche se tutti i suoni strutturalmente importanti sono già presenti, manca tuttavia una serie di note di collegamento. Si tratta ora di cercare nel repertorio medievale una melodia che riempi esattamente questi spazi vuoti. Tale melodia deve soddisfare a una condizione estremamente ardua: non soltanto essa deve seguire, e con estremo rigore, la struttura melodica data, ma anche presentare, per ognuno dei vuoti esistenti, esattamente il medesimo numero di note o di pause che mancano (a causa dei capitelli senza figure animali) nella rappresentazione simbolica della melodia.

Soddisfare a tali condizioni sarebbe semplicemente impossibile se l'intero chiostro non fosse stato a priori concepito su una melodia, poiché qui non si tratta soltanto di rappresentare di volta in volta l'esatta altezza del suono, ma anche i precisi rapporti di tempo. Sono da considerare contemporaneamente tre differenti principi ordinativi: l'altezza del suono, il ritmo e la lunghezza complessiva del canto.

Ogni conoscitore del corale gregoriano riconoscerà subito nella struttura melodica data l'inno *Iste Confessor* (Antiphonale romanum pro diurnis horis, Commune Confessoris non Pontificis) (riga d). Tuttavia questa versione esige per la colonna 49 un mi e per il suono finale un re, mentre i capitelli animali hanno in questi punti le note sol e mi. Meglio si accorda l'inno a S. Cacufane *Quod chorus* (riga e), nel Liber

consuetudinum del XII secolo proveniente dal Convento di San Cugat, fol. 164 v. Qui è citato il mi del capitello 5, che non compare nell'Antiphonale romanum, al capitello 49, però, la discordanza è rimasta immutata.

Troviamo una totale concordanza di capitelli e di musica solo nella versione b, che contiene l'ultima strofa dell'inno a San Cacufane. La riga f (strofa decima dello stesso inno), tratta dal Liber consuetudinum, fol. 177 v, presenta invece notevoli differenze. Tutte queste melodie sono varianti dell'inno Iste Confessor, tuttavia solo un'unica versione (riga b), cioè quella dell'ultima strofa, si può accordare interamente con l'ordinamento dei capitelli. Quest'ultima strofa, purtroppo, non è più contenuta nel Codex 42 (Bibl. Cor. Aragón), ma è nota soltanto attraverso una copia tratta da un'altra Consueta di San Cugat, andata persa durante la guerra civile.

La copia che il Dr. Grieria, conservatore di San Cugat, mi ha cortesemente procurato, serve ancor oggi come modello di canto nel giorno della commemorazione di San Cacufane (25 luglio). Sui capitelli 7, 17, 20, 49, 50, 56 appaiono tuttavia, in questa versione, alcune modificazioni delle note della melodia, che sui capitelli non vengono meglio definite e che non sono neppure contenute nelle versioni e-f (tranne il capitello 7).

I 72 valori (= 72 capitelli) di questa melodia si dividono in 40 simboli animali per valori di croma realmente cantati (1, 2, 4, 5, 7, 8, 9, 12, 15, 17, 18, 20, 22, 24, 28, 29, 31, 32, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 61, 65, 66, 67, 68, 72) e in due simboli animali per pause di croma (30 e 33). Inoltre 16 valori (3, 6, 11, 13, 14, 16, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 34, 35, 52, 53) devono essere aggiunti, secondo il modello medievale, per completare la struttura della melodia. I rimanenti 15 valori si suddividono in tre pause (10, 44 e 64) e in 11 prolungamenti che vengono provocati dai suoni cadenzati (41-42, 57-60, 62-63, 69-71).

Otteniamo così una rappresentazione (riga c) che riproduce l'inno in modo ancora più chiaro del modello musicale medievale, poiché gli antichi manoscritti di corali, contrariamente alla notazione musicale moderna, di solito non annotano espressamente le pause, perché queste erano date ipso facto nel testo dalle conclusioni dei versi o dall'interpunzione. Dalla trascrizione si rileva che le cadenze richiedono in questo inno la durata di quattro unità di tempo. Alla cadenza in fa corrispondono i capitelli 41-44, alla conclusione le colonne 61-64 e 68-71. Il prolungamento della vocale o nella parola finale canorem si spiega con la sua posizione nella cadenza finale della strofa. Solo la cadenza in do (27-30), che appare molto irregolare anche nelle altre versioni, non ha che tre unità. Però qui probabilmente la penultima sillaba accentata si deve comprendere nella cadenza.

Infine vogliamo aggiungere alcune osservazioni particolari sui diversi capitelli. Sul capitello 43 sono raffigurati contemporaneamente un pavone e una scena di lotta tra un cavaliere e un leone alato. Anche nella colonna 55 si distinguono un pavone e un animale fantastico che divora una vittima. Ci troviamo qui di fronte ad una variante (re o fa)?

Gli esempi musicali richiedono in entrambi i casi un fa. Sulle colonne 46 e 47 sono collocati due gruppi di uccelli canterini, uno dei quali è rappresentato in posizione capovolta (con la testa all'ingiù). A questi uccelli, molto danneggiati, corrisponde la nota la che tuttavia concorda solo con la nota 46, a meno che il capitello 47 non rappresenti una gru (sol). Questa trascrizione potrebbe gettare anche nuova luce su un problema di tecnica della notazione, finora insoluto. Essa indica cioè che la flexa (capitelli 7, 17, 20, 49, 50, 56), che riunisce due suoni in un segno, rappresenta soltanto il valore di una unità di tempo. Tuttavia la distribuzione dei valori, ai capitelli 49 e 50, non è del tutto chiara, poiché a questo punto tutte le versioni

differiscono. Evidentemente il canto, in questo passo, era molto libero.

Essendo la Cattedrale di Gerona consacrata alla Madre di Dio, è ovvio cercare la melodia corrispondente nella letteratura mariana. L'unica melodia che potrebbe soddisfare alle condizioni sopra menzionate, sembra l'inno alla Mater Dolorosa (riga b dopo Antiph. rom. Festa septembris 15).

Il numero delle note indicate mediante simboli animali è leggermente inferiore a quello di San Cugat. Dei 53 suoni di cui è composta questa melodia, 31 sono indicati da capitelli (riga a). L'uso quasi esclusivo del 'pavone', quale portatore della tonica e delle due dominanti, sul lato nord sembra forse, in un primo momento, un po' inconsueto. L'esame dell'ordinamento mistico delle ore dimostrerà tuttavia che gli uccelli canterini, che potrebbero parimenti simboleggiare le dominanti, non possono comparire nelle ore corrispondenti al lato nord. Si ha l'impressione che lo scultore stesso si sia reso conto di questa monotonia, poiché i pavoni, da nord verso ovest, con melodia ascendente, diventano sempre più piccoli e presentano infine persino una certa somiglianza con uccelli da rapina o con pernici.

Alla colonna 15 il capitello esige un re, mentre la melodia richiede un mi. È probabile che qui si tratti di una variante melodica.

Una difficoltà sorge con la contemporanea raffigurazione, sul capitello 54, di un 'pavone' e di un uccello fantastico del tutto singolare, con testa umana e coda da serpente. Dopo la lotta tra il leone e il bue e la scena di Daniele sulla colonna 52, troviamo un capitello completamente rovinato (53) che potrebbe rappresentare la nota fa. Seguono però un pavone e un animale fantastico sul capitello 54, cioè, contemporaneamente, la nota re e un valore sconosciuto

dal punto di vista tonale. Si potrebbe tuttavia pensare che il singolare uccello-uomo corrisponda alla nota mi e rappresenti unitamente al pavone il gruppo mi-re. Come a San Cugat (capitello 72), i leoni domati (capitelli 39 e 57) fungono anche qui da suoni di cadenza, a patto che animali fantastici (26, 51) non sostituiscano l'interpunzione.

(Marius Schneider)