

APPROFONDIMENTO

9.2 Proporzionalità e simbologia nelle composizioni di Dufay: il mottetto *Nuper rosarum flores*

***Nuper rosarum flores:* proporzioni aritmetiche e simbologia ecclesiologica**

Una composizione su tutte è tradizionalmente considerata emblematica della tendenza, che il Quattrocento ereditò dal medioevo, ad articolare la forma delle composizioni musicali sulla base di rapporti di grandezza matematicamente determinati: si tratta del celebre mottetto *Nuper rosarum flores*, eseguito per la prima volta a Firenze il 25 marzo del 1436 in occasione della dedicazione della cattedrale di S. Maria del Fiore¹. Si tratta di un mottetto celebrativo, di quel genere, cioè, espressamente destinato all'epoca a dare veste sonora ai grandi eventi della vita pubblica. E infatti il rito della dedicazione, storico per la città di Firenze e officiato dal Papa Eugenio IV in persona, fu assai solenne: non meno di sette contemporanei ci hanno lasciato una memoria scritta di esso e dei festeggiamenti che l'accompagnarono. Tra questi, l'umanista Giannozzo Manetti è l'unico a dedicare una menzione esplicita alla componente musicale della cerimonia, benché non faccia che descrivere genericamente la seduzione esercitata sull'uditorio dalla combinazione delle voci. Nondimeno, il resoconto di Manetti è particolarmente importante, trattandosi di uno dei pochi testi umanistici che raccontano un'esecuzione di musica polifoni-

¹ Tale costruzione, avviata alla fine del XIII secolo su progetto di Arnolfo di Cambio, era stata proseguita nel Trecento, soprattutto da Francesco Talenti, e fu ultimata con la cupola del Brunelleschi. La facciata originale, distrutta nel 1588, fu sostituita nell'Ottocento da quella attuale. Alla destra di essa svetta il celebre campanile, la cui edificazione fu iniziata da Giotto nel 1334.

² Manetti (*Oratio... de secularibus et pontificalibus pompis in consecratione basilicae florentinae*) racconta che «si concertava con tante e così varie voci canore, e a volte si sonava con tante sinfonie levate fino al cielo, che non è meraviglia che agli ascoltanti paressero canti angelici e divini, e le orecchie degli ascoltanti erano a tal punto accarezzate dalla meravigliosa soavità delle varie voci che ne erano infatuati molto similmente a quanto si favoleggia dei canti delle sirene» (trad. dal latino di Nino Pirrotta; l'intero testo originale, il cui manoscritto è conservato alla biblioteca Vaticana di Roma, è riportato in appendice, pp. 310-20, a EUGENIO BATTISTI, *Il mondo visuale delle fiabe in Archivio di filosofia: Umanesimo e esoterismo*, a cura di E. Garin, Padova, CEDAM, 1960. Il passo cit. è a p. 319).

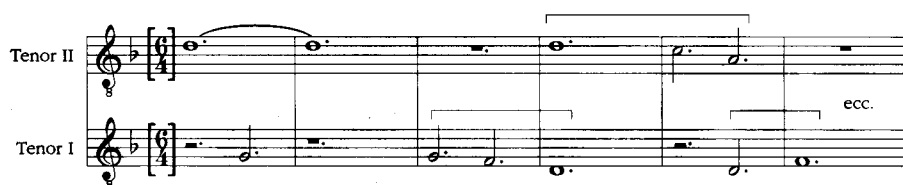
ca²; esperienza, questa, che pure non doveva essere così rara, visto che quella musica era usata nella liturgia³.

Il mottetto *Nuper rosarum flores* è a quattro voci: due *tenores* (invece dell'unico consueto), *motetus* e *triplum*. L'ossatura formale è costituita da un *cantus firmus*, ossia una melodia del repertorio liturgico che *tenor* I e II (strumentali) eseguono, a note lunghe e ritmicamente sfalsata, a distanza di una quinta l'uno dall'altro. La melodia originale è l'*incipit* dell'introito dalla messa per la dedicazione di una chiesa, *Terribilis est locus iste* (es. 9.1)⁴:



Es. 9.1 - Incipit dell'introito *Terribilis est locus iste* dalla messa per la dedicazione di una chiesa (versione tratta da un graduale fiorentino del XIV secolo).

L'entrata dei due *tenores* si presenta così⁵ (es. 9.2):



Es. 9.2 - Entrata dei tenores nella I sezione del mottetto *Nuper rosarum flores*. Le graffe segnalano le note che nel manoscritto originale sono unite in una medesima ligatura.

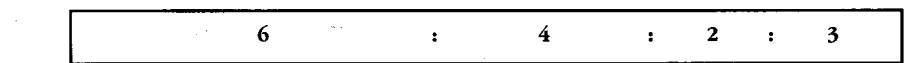
Il pezzo è diviso in quattro sezioni; in ciascuna c'è un'esposizione del *cantus firmus*, che però non compare ogni volta uguale a se stesso. L'indicazione del metro per i due *tenores* muta all'inizio di ogni sezione⁶: queste indicazioni si possono rendere in notazione moderna come segue: 6/4, 2/2, 2/4 e 6/8. Le indicazioni metriche (o, come si dice più propriamente per quest'epoca, mensurali) permettono così di interpretare in quattro maniere ritmicamente diverse la medesima successione di note (quella indicata nell'es. 9.1) dei due

³ Sul particolare rapporto che gli umanisti avevano con la musica si tornerà a parlare a partire dal cap. 11.

⁴ La versione dell'introito utilizzata da Dufay, attestata anche da manoscritti risalenti al tardo medioevo, per il segmento riportato nell'es. 9.1 ha tre note in meno rispetto alla versione della stessa melodia liturgica riportata nel moderno *Liber usualis*.

⁵ Tecnicamente questo procedimento si potrebbe definire come un canone melodico ma non ritmico. La melodia liturgica è esposta dal *tenor* II, mentre al *tenor* I è trasposta alla quarta superiore. Si ricordi che qui come altrove l'analisi della musica è condotta sulla trascrizione in notazione moderna; dunque né le indicazioni di metro né i valori ritmici sono quelli originali.

⁶ Spesso in quest'epoca le parti hanno indicazioni metriche diverse l'una dall'altra; qui, ad esempio, mentre nei due *tenores* si avvicendano quattro metri diversi, *motetus* e *triplum* non hanno alcuna indicazione di misura. Va detto pure che, per semplicità espositiva, si è preferito dimezzare in questo contesto le indicazioni metriche che compaiono nella trascrizione in notazione moderna contenuta negli *Opera omnia* di Dufay (ad esempio, lì la prima indicazione mensurale è resa con $2 \times 3/2$, qui con 6/4). Ciò, comunque, lascia inalterati i rapporti reciproci di durata tra le sezioni, che sono il principale oggetto di esame.

$$P(\theta) = \frac{1}{\sqrt{2\pi}} e^{-\frac{1}{2}\theta^2}$$


██████████ = *Amen*

dia liturgica dell'introito per altre 28 brevi. Dunque ciascuna sezione è composta da due segmenti di pari dimensioni (28 + 28 brevi), il primo eseguito a due voci, il secondo a quattro. La struttura del mottetto *Nuper rosarum flores* può allora essere schematizzata come nella tav. 9.1 (pagina precedente).

Dal punto di vista della pura e semplice notazione, le quattro sezioni di cui si compone il mottetto hanno dimensioni equivalenti, consistendo ciascuna, nel manoscritto originale, di 56 brevi. Tuttavia, i cambiamenti nel metro modificano la durata effettiva di note e pause (nel senso che le brevi scorrono a velocità differenti), per cui in definitiva, contando il numero di *tactus* (cioè l'unità di misura dell'andamento nella musica dell'epoca, considerata corrispondente all'incirca alla pulsazione cardiaca), per ciascuna sezione si ottengono i seguenti valori: 168, 112, 56 e 84. Questi, ridotti ai minimi termini, danno i rapporti di durata che intercorrono tra le sezioni: 6:4:2:3⁷.

A una tale serie di valori numerici, in questo mottetto se ne affianca un'altra: i prodotti corrispondenti a 4×7 e 2×7 , infatti, ricorrono a vari livelli. Si consideri, tra l'altro, che: a) le sezioni del mottetto sono 4, ciascuna di 2×28 ($= 2 \times 4 \times 7$) brevi; b) il compositore ha utilizzato come *cantus firmus* le prime 4 parole dell'introito, cui corrispondono 14 ($= 2 \times 7$) note della melodia liturgica *Terribilis est locus iste*; c) che il testo latino *Nuper rosarum flores*, che è intonato da *motetus* e *triplum*, è composto da 4 strofe di 7 versi ciascuna (l'ultima ha in più un *amen* conclusivo) e ciascun verso ha 7 sillabe.

Si è detto già più volte che, secondo la metafisica medievale e umanistica, la struttura del cosmo e dell'uomo stesso erano regolate da rigorosi rapporti matematici. La presenza di un rapporto proporzionale tra le dimensioni delle sezioni di *Nuper rosarum flores* e di valori numerici ricorrenti nelle sue strutture interne ci conferma che questa composizione rispecchia, come molte altre dell'epoca, il desiderio di riprodurre l'ordine cosmico in una creazione dell'uomo. Tuttavia, probabilmente in questo mottetto i numeri hanno anche un significato simbolico, conformemente a quanto si diceva nel paragrafo precedente. Si fa strada oggi l'ipotesi che i valori numerici celati nell'architettura di questo mottetto di Dufay – eseguito, ricordiamo, in occasione della dedizione della cattedrale di

⁷ Poiché nei *tenores* di *Nuper rosarum flores* ricompare per quattro volte la medesima successione di valori ritmici, benché ogni volta esposta a una velocità differente, anche questo mottetto è stato modernamente classificato come 'isoritmico'. Abbiamo già accennato (par. 7.2, nota 9) che dopo il 1320 i compositori di mottetti isoritmici avevano iniziato a diminuire in maniera proporzionale i valori ritmici nella seconda esposizione del *color* rispetto alla prima, di modo che il secondo *color* risultava proposto più rapidamente del primo. Si stabiliva così una relazione precisa tra la durata del primo e quella del secondo *color* (ad es.: 3:1). Alcuni compositori della generazione successiva, come Johannes Ciconia o il musicista, matematico e astronomo John Dunstable (1390 ca.-1453), estesero questo principio aggiungendo un terzo termine al rapporto proporzionale (ad es.: 3:2:1). Tra i mottetti coevi di *Nuper rosarum*, infine, alcuni ne uguagliano o sorpassano la complessità: per non fare che un esempio, in un mottetto del compositore franco-fiammingo Nicolas Grenon, amico di Dufay, le sezioni sono legate dai seguenti rapporti dimensionali: 8:6:2:2:1:1.

drale di S. Maria del Fiore – siano in relazione da un lato con il biblico tempio di Salomone, dall'altro con la Vergine stessa, due immagini che la teologia a partire dal tardo medioevo ha considerato simboliche del popolo cristiano.

Il musicologo Craig Wright, infatti, ha recentemente osservato che le cifre 6, 4, 2 e 3 rinviano alle proporzioni secondo cui, stando al racconto dell'antico testamento, era stato edificato il tempio di Salomone⁸. In particolare, l'immagine di quel tempio era associata alla festa della dedicazione di una chiesa, tanto che un'omelia di Beda (monaco benedettino inglese del VII-VIII sec.) su tale costruzione costituiva tre delle letture relative al mattutino per questa festa. In un dipinto eseguito a Firenze nel 1436, attribuito da Vasari ad Andrea di Giusto, il tempio di Gerusalemme prende addirittura l'aspetto della stessa cattedrale di S. Maria del Fiore: segno sicuro che ormai si tendeva a identificare il nuovo duomo fiorentino, la cui dedicazione risale allo stesso anno, con il tempio biblico.

Nel simbolismo medievale, poi, il numero sette era associato tradizionalmente alla Vergine: sette erano, infatti, i dolori di Maria, sette le sue gioie, sette le sue opere di misericordia, sette gli anni di esilio trascorsi in Egitto, eccetera. La sovrapposizione del simbolo-Vergine con il simbolo-tempio, inoltre, era favorita non solo dall'affinità del rispettivo significato (il grembo di Maria era considerato il nuovo tempio che aveva accolto lo Spirito Santo, ed entrambi erano considerati immagine della Chiesa), ma anche dal fatto che la tradizione ambientava buona parte della vita di Maria nel tempio di Gerusalemme: lì sarebbe stata allevata sino all'età di quattordici anni e lì si sarebbe sposata⁹. Wright suppone dunque che Dufay, scrivendo questo mottetto in occasione della dedicazione della cattedrale intitolata alla Vergine, si sia valso intenzionalmente del numero 4 come simbolo del tempio e del numero sette come simbolo di Maria, intendendo esprimere numericamente (e musicalmente) la sovrapposizione dei due simboli attraverso la ricorrenza in questa composizione del numero 28 (4×7) (e del suo multiplo 56), già anticamente considerato perfetto ($4 \times 7 = 2 \times 14 = 1 \times 28$; $1 + 2 + 4 + 7 + 14 = 28$)¹⁰.

⁸ «Il tempio costruito dal re Salomone per il Signore, era lungo sessanta cubiti [un cubito = 1/2 metro ca.], largo venti, alto trenta. [...] Salomone [...] separò uno spazio di venti cubiti, a partire dal fondo del tempio con un assito di tavole di cedro [...] e la cella che ne risultò all'interno divenne il santuario, il Santo dei santi. La navata di fronte ad esso era di quaranta cubiti.» (I Re 6, 2. 15-17).

⁹ Non a caso la celebre raffigurazione dello *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e il dipinto di analogo soggetto del suo maestro, il Perugino, sono ambientate nel tempio di Salomone.

¹⁰ Il musicologo Charles Warren aveva proposto una diversa interpretazione simbolica, poi confutata, delle proporzioni di *Nuper rosarum flores*, associando i rapporti di grandezza 6:4:2:3 alle proporzioni tra le dimensioni, rispettivamente, della navata, del transetto, dell'abside e della cupola della cattedrale di Firenze.