

ANGELO RUSCONI

## A PROPOSITO DI “UT QUEANT LAXIS”

L'inno in strofe saffica *Ut queant laxis* è uno dei più alti contributi dell'età carolingia alla poesia sacra.<sup>1</sup> Documentato a partire dal IX secolo, entrò ben presto nella liturgia ai Vespri di s. Giovanni Battista. Fu attribuito a Paolo Diacono (ca. 720 - ca. 799), ma oggi si giudica più prudente considerarlo di autore incerto.<sup>2</sup> La sua notorietà è dovuta al fatto che Guido d'Arezzo l'ha utilizzato nell'ambito del metodo per apprendere un canto *sine magistro*: sulla strofa iniziale ha collocato la melodia di cui si serviva per far memorizzare i suoni, facendo corrispondere ai sei emistichi degli endecasillabi altrettanti incisi melodici che cominciano ciascuno un grado più all'acuto del precedente. I suoni corrispondenti alle sillabe iniziali degli emistichi sono i primi sei suoni della scala e da queste sillabe, nei Paesi latini, hanno preso nome le note musicali; il settimo suono, in principio privo di sillaba propria, è stato più tardi chiamato *Si* utilizzando le lettere iniziali dell'invocazione *Sancte Iohannes*, che costituisce l'adonio:

[U]t queant laxis [re]sonare fibris  
[Mi]ra gestorum [fa]muli tuorum,  
[So]lve polluti [lab]ii reatum,  
[Sa]ncte [Io]annes.

---

<sup>1</sup> *Sigle:*

CCCM *Corpus Christianorum - Continuatio Mediaevalis*  
CSM *Corpus Scriptorum de Musica*  
PL *Patrologia Latina*.

Il presente studio approfondisce una proposta interpretativa delineata in GUIDO D'AREZZO, *Le opere* (*Micrologus*, *Regulae rhythmicae*, *Prologus in Antiphonarium*, *Epistola ad Michaelem*, *Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*). Introduzione, traduzione e commento a cura di Angelo Rusconi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Franceschini, 2005 («La tradizione musicale», 10 - «Le regole della musica», 1), p. 157 nota 24. Le citazioni e traduzioni di passi di Guido provengono da questa edizione. Ringrazio Giulio Cattin e Agostino Ziino per aver letto il dattiloscritto, comunicandomi preziose osservazioni.

<sup>2</sup> *La poesia carolingia*, a cura di Francesco Stella, Firenze, Le Lettere, 1995 («Le Lettere/Università», 3 - «Le antologie», 1), p. 464.

Sia sul testo sia sulla melodia si è molto discusso. In tempi recenti ha destato scalpore la lettura del carme formulata da Jacques Viret in collaborazione col compianto Jacques Chailley: in breve, la prima strofa dell'Inno conterebbe un crittogramma ispirato al simbolismo cristologico e battesimal della morte e della rinascita.<sup>3</sup> Il testo nascosto sarebbe precisamente la combinazione di quattro crittogrammi, risultanti dalla combinazione delle sillabe iniziali degli emistichi della prima strofa, con l'aggiunta della sillaba *Io* di *Iohannes*, interna all'adonio:

RE-SOL-UT-IO

è il termine che significa la dissoluzione corporale nel processo vita-morte-vita

SAN-IO

dà il nome del profeta Ionas (Giona), prefigurazione della morte e risurrezione di Cristo, come indicato da Gesù stesso

FA-LA + SOL

è l'Alfa che trova il suo Omega, collocato al centro della sillaba *Sol*, il sole fonte di vita

MI (M + I)

esprime la somma di 1000 (M) più 1 (I), il più grande numero trascrivibile da solo e il più piccolo, prolungando per così dire il simbolismo precedente

La proposta Chailley-Viret è suggestiva, benché presenti alcuni problemi: ad esempio, secondo Francesco Stella, questo «sarebbe l'unico inno crittografico non solo di Paolo Diacono, ma di tutto l'Alto Medioevo»,<sup>4</sup> quantomeno sviluppato su sillabe anziché su lettere. Sta di fatto che, anche a prescindere dalla componente «enigmatica», l'Inno *Ut queant laxis* presenta realmente molteplici piani di lettura e profondi contenuti simbolici, non adeguatamente messi in evidenza dalle traduzioni e dai commenti moderni.

La chiave di decifrazione dell'Inno si trova nella prima strofa. Così suonano le due più diffuse traduzioni italiane, la prima delle quali risale al 1956:

<sup>3</sup> JACQUES VIRET, *Un cryptogramme carolingien du Christ-Soleil*, in *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Age*, Actes du colloque du CUER-MA (Aix-en-Provence, 25-27 février 1983), Aix-en-Provence - Marseille, CUER-MA - Université de Provence - Laffitte, 1983, pp. 419-435 («Publications du Centre universitaire d'études et de recherches médiévales aixois» = «Sénégiance», 13); JACQUES CHAILLEY, *Ut queant laxis et les origines de la gamme*, «Acta Musicologica», LVI, 1984, pp. 48-69; CHAILLEY-VIRET, *Le symbolisme de la gamme*, «La Revue Musicale», CCCVIII-CCCVIX, 1988 (doppio numero monografico).

<sup>4</sup> *La poésie carolingia* cit., p. 464.

Perché possano i servi sulla lenta lira  
far risuonare le tue mirabili gesta,  
sciogli la colpa dell'impuro labbro,  
o San Giovanni.<sup>5</sup>

La seconda è del 1995:

Perché alle corde lente i servi tuoi  
della tua storia la grandezza suonino  
libera, san Giovanni, dal peccato  
queste mie labbra.<sup>6</sup>

Il significato non è trasparente. Soprattutto è molto strano l'accenno alle "corde lente" della lira: perché i cantori dovrebbero supplicare s. Giovanni di farli cantare su una lira scodata? (Così sarebbe se le corde fossero lente, molli, allentate). Il fatto è che questa strofa presenta un significato letterale e uno allegorico: i traduttori non hanno colto esattamente il primo, che è un discorso riguardante l'emissione della voce umana. L'invocazione che apre l'inno a s. Giovanni descrive il problema della raucedine causata dalla presenza di catarro sulle corde vocali, le quali, vibrando, non riescono a unirsi perfettamente: il suono nasce infatti dalla vibrazione delle corde vocali accostate, provocata dal flusso d'aria emesso dai polmoni. Ecco una traduzione che mette in luce questa immagine:

Affinché con le corde vocali libere i (tuoi) servi  
possano cantare le tue mirabili gesta,  
sciogli il catarro dalla bocca contaminata,  
o san Giovanni.

Nulla a che fare con le corde della lira (e quindi con l'unione di spirito cristiano e immagini classiche qui segnalata dai commentatori!): *laxis* (...) *fibris* significa "con le corde vocali morbide, non dure, sciolte, ben vibranti"; *polluti labii reatum* si riferisce al catarro che impedisce loro di vibrare adeguatamente, precludendo la buona emissione della voce. La metafora morale è chiara: perché i fedeli possano lodare il santo con voce libera e sciolta (cioè a buon diritto), la loro anima deve essere purificata da ogni traccia di peccato. I significati nascosti sono presentati dietro un'immagine vividamente realistica, secondo un modo di procedere de-

<sup>5</sup> GIUSEPPE VECCHI, *Poesia latina medievale*, Parma, Guanda, 1958, p. 38.

<sup>6</sup> *La poesia carolingia* cit., p. 279.

stinato a duratura fortuna nella letteratura medioevale. Ecco un esempio di traduzione che cerca un equilibrio fra la lettera e il messaggio spirituale, mettendo in secondo piano la metafora canora:

Affinché con chiara voce i (tuoi) servi  
possano cantare le tue mirabili gesta,  
libera dalla colpa le loro labbra contaminate,  
o san Giovanni.

Su questa linea, risulta molto buona la traduzione inglese di Donald J. Grout:

So that your servants may freely sing forth the wonders of your deeds,  
remove all stain of guilt from their unclean lips, O Saint John.<sup>7</sup>

L'unione nella prima strofa di un contenuto spirituale e di puntuali riferimenti al canto è probabilmente una delle ragioni che hanno spinto Guido ad scegliere l'inno *Ut queant laxis* per la sua didattica musicale: esso poteva essere presentato come una "preghiera del cantore".

Il senso letterale, che non è stato capito in epoca moderna, era chiaro ai lettori antichi. E qui riemerge la figura di Paolo Diacono, al quale fu attribuita la paternità dei versi, oggi messa in dubbio. In effetti, dei manoscritti giunti fino a noi, uno solo riporta il nome del grande scrittore carolingio;<sup>8</sup> ma nel Medioevo la tradizione attributiva doveva essere abbastanza diffusa, se nella prima metà del XII secolo *Ut queant laxis* è annoverato fra le sue opere da Pietro Diacono di Montecassino (1107-1159)<sup>9</sup> e se pressappoco nello stesso periodo Giovanni Beleth (ripreso nella seconda metà del XIII secolo da Guglielmo Durando) può riportare una bella leggenda sulle origini della composizione:

Paulus hystoriographus diaconus Romane curie monachus Cassinensis, quadam die, cum vellet cereum consecrare, rauce facte sunt fauces eius, cum prius vocalis esset; ut ergo vox sibi restitueretur, ympnum ad honorem sancti Iohannis composuit, scilicet *Ut queant laxis* et cetera. Unde in principio petit vocis

<sup>7</sup> DONALD J. GROUT, *A History of Western Music*, New York, Norton, 1996', p. 78. Alla fine, rispetto alle traduzioni recenti, è ancora più appropriata quella di Ernesto Dalla Libera in un diffuso volume di canti promosso dai Ceciliani italiani: «Perché i devoti possano cantare | con tutta lena le tue mirabili gesta | togli la reità che contamina il labbro | o San Giovanni», in *Liber Cantus*, a cura di Mons. Ernesto Dalla Libera, Roma, Associazione Italiana Santa Cecilia, 1923<sup>6</sup>, p. 175. Ringrazio il prof. Giulio Cattin per avermi segnalato questa pubblicazione.

<sup>8</sup> *La poesia carolingia* cit., p. 464.

<sup>9</sup> PETRI DIACONI *De viris illustribus casinensis*, PL 173, coll. 1003-1050, cap. VIII (*De Paulo*), 1016-1019: 1017.

restitutionem, quam obtinuit, sicut restituta est Zacharie merito sancti Iohannis.<sup>10</sup>

Paolo, lo storiografo, diacono della curia romana, monaco a Montecassino, un giorno, volendo consacrare il Cero, si trovò afflitto da raucedine, mentre prima aveva voce sonora. Così compose un inno in onore di s. Giovanni, cioè *Ut queant laxis*, nel quale, all'inizio, chiede che gli sia restituita la voce, e la riebbe, così come fu restituita a Zaccaria per merito dello stesso s. Giovanni.

Il racconto dimostra che l'immagine che apre l'inno era ben compresa nel Medioevo. Essa dà adito a una sequenza di echi simbolici: Paolo Diacono compone l'inno dopo aver chiesto a s. Giovanni Battista di liberarlo dalla raucedine che gl'impedisce di cantare l'*Exsultet*, il cantico che s'intona per la benedizione del Cero; è dunque la Vigilia pasquale, la *sacratissima nox* nella quale si celebra il Battesimo, quel Battesimo che s. Giovanni conferì a Gesù nel fiume Giordano.

Il gioco di specchi non è finito. Il testo di Giovanni Beleth evidenzia un ulteriore rimando, ultimo anello della catena: l'episodio evangelico di Zaccaria, padre del Battista, che recupera miracolosamente la voce alla nascita del figlio:

Elisabeth autem impletum est tempus pariendi, et peperit filium [...] Et factum est in die octavo, venerunt circumcidere puerum, et vocabant eum nomine patris sui Zacariam. Et respondens mater eius, dixit: Nequaquam, sed vocabitur Ioannes [...]. Innuebant autem patri eius quem vellet vocari eum. Et postulans pugillarem scripsit, dicens: Ioannes est nomen eius. Et mirati sunt universi. Apertum est autem illico os eius et lingua eius, et loquebatur benedicens Deum.<sup>11</sup>

Per Elisabetta intanto si compì il tempo del parto e diede alla luce un figlio [...]. All'ottavo giorno vennero per circoncidere il bambino e volevano chiamarlo

<sup>10</sup> Cap. 135d = JOHANNIS BELETH *Summa de ecclesiasticis officiis*, edita ab Heriberto Dou teil, 2 voll., Turnholti, Brepols, 1976, II, p. 261 (CCCM 41 A). Il testo pressoché identico di Durando, *Rationale divinorum officiorum*, Lib. VII, cap. 14, si legge in GUILLEMI DURANTI *Rationale Divinorum Officiorum*,edd. Anselme Davril-Timothy M. Thibodeau (vol. 3: adiuvante Bertrand G. Guyot), 3 voll., Turnhout, Brepols, 1995-2000, III (CCCM 140 B), p. 56: segnalo che la punteggiatura proposta dagli editori nella prima frase di questo passo è poco convincente, per non dire sicuramente errata, ma ciò non influisce sulla questione. L'attribuzione ritorna periodicamente, ad esempio in Giacomo da Liegi nel libro VI dello *Speculum musicae*: cfr. JACOBI LEODIENSIS *Speculum musicae*, ed. Roger Bragard, s.l., American Institute of Musicology, 1973 (CSM 3/6), p. 165; il ricorrere negli autori successivi può essere verificato facilmente mediante i sussidi elettronici del *Thesaurus musicarum latinarum* curato da Thomas Mathiesen. Più tardi, sulla scorta del commento al Vangelo di Luca di Alberto Magno (1200-1280), alcuni scrittori di musica tedeschi (Georg Rhau, Hermann Finck) fanno il nome di s. Gerolamo; altri, ad esempio l'autore dei *Quatuor principalia musicae*, si richiamano senz'altro a Gregorio Magno: anche per queste attribuzioni si rimanda al citato *Thesaurus*.

<sup>11</sup> Lc 1, 57-64.

col nome di suo padre, Zaccaria. Ma sua madre intervenne: «No, si chiamerà Giovanni» [...]. Allora domandavano con cenni a suo padre come voleva che si chiamasse. Egli chiese una tavoletta, e scrisse: «Giovanni è il suo nome». Tutti furono meravigliati. In quel medesimo istante gli si aprì la bocca e gli si sciolse la lingua, e parlava benedicendo Dio.

Esattamente a questo episodio fanno riferimento la seconda e la terza strofa di *Ut queant laxis*:

Nuntius celso veniens Olympo  
Te patri magnum fore nasciturum  
Nomen et vitae seriem gerendae  
Ordine promit.

Ille promissi dubius superni  
Perdidit promptae modulus loquelae;  
sed reformasti genitus peremptae  
organa vocis.

Un messaggero dell'eccelso Olimpo  
annuncia il nascituro insigne al padre,  
e il nome e della vita che farai  
tutta la storia.

Inciso sulla promessa celeste  
perse misura del parlare pronto;  
ma tu, nascendo, gli guaristi l'organo  
di morta voce.<sup>12</sup>

Partendo dalla metafora della raucedine che rende impossibile il canto, l'inno innesta un complesso gioco di simbolismi che il religioso medioevale afferrava immediatamente nella sua rete di immagini e di significati morali e anagogici. Solo ripercorrendo per intero questo itinerario simbolico si disvela la profonda riflessione cristologica e battesimalle che sostanzia le strofe. Come i cantori possono elevare in pienezza la loro voce dopo essersi liberati dall'impurità del catarro, così dopo esserci purificati dalla colpa possiamo degnamente cantare le lodi a Giovanni il Battista, «quasi ortus solis», «qui optulit novum tempus»,<sup>13</sup> precursore di Colui che battezza a nuova vita, e intraprendere il cammino verso Dio. Al silenzio mortale del peccato e della cecità spirituale si contrappone la calda voce di coloro che si sono rinnovati e che hanno riconosciuto la

<sup>12</sup> Testo e traduzione da *La poesia carolingia* cit., pp. 278-279.

<sup>13</sup> DURANTUS, *Rationale*, VII, 2, ed. cit. p. 55.

Verità, come Zaccaria, al quale fu restituita la favella quando riconobbe nel figlio il profeta dell'Altissimo. La corretta comprensione della prima strofa è la chiave d'accesso a un'articolata elaborazione teologica che corrisponde a quella suggerita dal crittogramma di Chailley-Viret, anch'essa cristologica e battesimal,<sup>14</sup> in parte confermandola, al tempo stesso delineandosi in termini meno inclini a certe sfumature esoteriche talora accarezzate dai due studiosi.

Sarebbe però sbagliato affermare che il particolare contenuto dell'inno sia stata l'unica ragione della scelta di Guido. È vero che la melodia con cui ha rivestito *Ut queant laxis* è sostanzialmente di sua invenzione, come ha dimostrato Jacques Chailley:<sup>15</sup> la melodia liturgica con cui l'inno si cantava al tempo di Guido (e prima di lui) non presenta mai, in qualsiasi delle varianti testimoniate dai manoscritti di tutta Europa, la caratteristica ascesa a gradi congiunti, emistichio dopo emistichio. Dunque, Guido non ha scelto quest'inno per le sue caratteristiche musicali. Ma la struttura metrica fu sicuramente decisiva: non avrebbe potuto servirsi, ad esempio, dei brevi dimetri giambici 'ambrosiani', avendo bisogno di sei sezioni, qui fornite dagli emistichi dei tre endecasillabi; oltretutto, cominciando le frasi melodiche con note successive ascendenti fino a *La*, l'adonio conclusivo – che dà spazio per riportare la melodia sulla *finalis* – giunge perfettamente opportuno.

La stessa struttura, tuttavia, era presente in altri inni liturgici, le cui melodie avrebbero potuto benissimo essere adattate o ricomposte dal musicista.<sup>16</sup> Dobbiamo allora concludere che l'inno *Ut queant laxis* offriva una serie di felici convergenze in ordine sia al contenuto sia alla struttura, che Guido ha certamente tenuto presenti. Esso si prestava perfettamente ad un uso didattico, musicale e morale e ai giovani alunni proponeva s. Giovanni quale una sorta di patrono.<sup>17</sup> Lo dimostra un parallelismo che non mi sembra sia stato già messo in evidenza. Il capitolo XVII del *Micrologus* illustra un metodo per allenare l'allievo a costruire una

<sup>14</sup> Si veda ad esempio nell'esegesi di Durando la significativa allegoria del sole, sopra accennata, e il riferimento alla discesa agli Inferi (VII, 1).

<sup>15</sup> CHAILLEY, *Ut queant laxis* cit., pp. 57-59. Forse, più che una composizione *ex novo*, si tratta più propriamente di un adattamento della melodia liturgica abitualmente cantata in Italia, ma ciò non cambia i termini della questione.

<sup>16</sup> *Ivi*, pp. 66-67.

<sup>17</sup> In ambito divulgativo (ad esempio in numerosi siti web) si afferma che Guido avrebbe adottato l'inno *Ut queant laxis* in quanto s. Giovanni Battista era il patrono dei cantori: ciò è in realtà una conseguenza dell'uso fattone da Guido. Tradizionalmente, patrono dei cantori di chiesa è s. Gregorio Magno, come s. Cecilia dei musicisti in generale e Davide dei cantanti.

buona melodia:<sup>18</sup> ora, il testo del primo esempio, tappa iniziale dell'apprendimento, è in onore di s. Giovanni ed esprime un concetto affine alla prima strofa di *Ut queant laxis*, con il tristico del quale condivide il metro endecasillabo:

Sancte Johannes meritorum tuorum  
Copias nequeo digne canere.<sup>19</sup>

O san Giovanni, non so cantare degnamente  
L'abbondanza dei tuoi meriti.

In questo caso il “non saper cantare degnamente” si riferisce all’inesperienza dei cantori/compositori che con questo metodo muovono i primi passi del loro *iter ad musicam*.

---

<sup>18</sup> JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *Guido d’Arezzo and Musical Improvisation*, «Musica Disciplina», V, 1951, pp. 55-63.

<sup>19</sup> *Micrologus* XVII, 18.