

# COMUNICAZIONI E DISCUSSIONI

## Il « Canto delle scelte modenesi »

### La notazione musicale

A complemento del notevole lavoro di A. Roncaglia sul ritmo delle scelte modenesi, apparso nei precedenti numeri di questa rivista<sup>1</sup>, mi sembra opportuno aggiungere qualche notizia sulla melodia che, come è noto, accompagna nel manoscritto le prime tre coppie di versi.

Mi spinge a questo studio la convinzione che la veste musicale sia essenziale a questo canto come a moltissimi altri monumenti lirici del Medio Evo, e che si debba, quindi, prenderla in esame accanto agli elementi letterari e storici sullo stesso piano filologico. Solo in questo modo è possibile valutare nella loro interezza questi componimenti poetico-musicali; e c'è da rallegrarsi che i recenti studi sulla poesia mediolatina e romanza siano condotti, per buona parte, con simile metodo integrale comparativo<sup>2</sup>.

Già altrove ho espresso approvazione e consenso alla tesi del Roncaglia<sup>3</sup>. Ora sorge spontanea la domanda se anche l'esame melodico del ritmo porti conferme, o se rechi invece difficoltà alla soluzione proposta da questo studioso. La rafforza e la lumeggia, rispondo, e ci aiuta a scoprire la debolezza di certe teorie e tesi contrarie.

Dopo la sicura e convincente documentazione del Roncaglia, intesa a ricondurre il ritmo modenese a quella « unità d'ambiente » di cui sono espres-

<sup>1</sup> A. RONCAGLIA, *Il « Canto delle scelte modenesi »*, in *Cultura neolatina*, VIII, 1948, pp. 5-46 e 205-222.

<sup>2</sup> Mi riferisco ai lavori di F. Genrich, H. Spanke, J. Beck, U. Sesini e di altri che hanno seguito la via maestra tracciata da W. Meyer. Da questi studiosi è stata variamente denunziata l'assurdità di tracciare una storia puramente letteraria o puramente musicale della lirica del medio evo, la cui essenza è, per molte parti, poetica e musicale ad un tempo.

<sup>3</sup> G. VECCHI, *I « Carmina mutinensia »*, in *Convivium*, raccolta nuova, V, 1949, pp. 729-39.

sione i vari monumenti e testi coevi contenuti nello stesso manoscritto della Biblioteca Capitolare di Modena, non ci sembra più possibile il tentativo di isolarne il ritmo, considerandolo, col Bertoni, «un carme senza allusioni locali... scritto in origine non sappiamo dove senza un motivo determinato»<sup>4</sup>.

Il Bertoni, nel rifiutare la tesi del Muratori, del Tiraboschi e del Novati, che ne affermano le reale esecuzione e ne precisano l'origine, la destinazione a un particolare momento della storia di Modena, e nel fare propria, invece, l'ipotesi negativa del Traube<sup>5</sup>, volle dare a quest'ultima una consistenza critica basandola sopra elementi paleografici e documentari; e si appellò, come a un dato decisivo, alla notazione musicale.

Il carme è fornito di melodia; ma i neumi che ne accompagnano i primi versi, dice il Bertoni, lungi dal comprovare la reale primitiva esecuzione del ritmo, ci fanno vedere che la melodia non è originaria, nata col canto stesso, ma posticcia, additizia, forse derivata da un altro componimento ora perduto<sup>6</sup>. Questa affermazione di un «adattamento» tardivo di melodia «preesistente» al carme, di un «prestito» da altra parte mutuato, è di grande peso per negare i rapporti obiettivi del carme e con la realtà e con l'effettiva destinazione liturgica; anche se il Bertoni conceda che, rivestito in seguito della melodia di un *Inno* della chiesa, possa aver «squillato sotto le volte del tempio, e, provvisto poi dell'aggiunta a S. Geminiano, abbia anche battuto soavemente le ali presso l'arca del santo»<sup>7</sup>.

Possiamo seguire il ragionamento, molto semplice, dell'illustre filologo. La notazione non è regolare; ci sono dei neumi malamente trascritti dall'amanuense e mal distribuiti sulle sillabe del testo. Questi errori, già rilevati dal Restori<sup>8</sup>, ci possono far credere che il *librarius* abbia maldestramente «copiato un modello contenente il carme con la notazione musicale, commettendo un fallo materiale di trascrizione»; ma ci autorizzano anche ad avanzare l'ipotesi, per il Bertoni più probabile, che «al carme, già composto, si sia applicata la musica d'un altro canto perduto del genere nostro e che l'inesattezza della notazione si spieghi con la difficoltà di adattare al ritmo la notazione di un altro carme»<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> G. BERTONI, *Il «ritmo delle scolie modenesi» e le così dette «albe»*, in *Studi su vecchie e nuove poesie e prose d'amore e di romanzi*, Modena, 1921, pp. 1-32 (le parole citate sono a pp. 28 e 13). Nelle citazioni successive riporterò sempre da questo volume lo studio del Bertoni, che era già precedentemente comparso in *Atti e Memorie della Dep. di Storia Patria per le provincie Modenesi*, S. V, VI, 1910, pp. 133-158.

<sup>5</sup> L. TRAUBE, *Das Modeneser Lied «O tu qui servas...»*, in *Neues Archiv f. altere Geschichtskunde*, XXVII, 1901, p. 235.

<sup>6</sup> BERTONI, op. cit., p. 26.

<sup>7</sup> Ivi, p. 28.

<sup>8</sup> A. RESTORI, *Il canto dei soldati di Modena: «O tu qui servas armis ista moenia»*, in *Rivista Musicale Italiana*, VI, 1899, p. 749.

<sup>9</sup> BERTONI, op. cit., p. 26.

Da questo tenue filo pendono in gran parte, mi pare, le conclusioni del Bertoni. Le quali verrebbero gravemente infirmate e compromesse, se si trovasse che i pretesi errori di trascrizione non esistono. E infatti, come vedremo, non esistono.

\* \* \*

Ma veniamo all'esame della notazione musicale. Affrontò per primo l'arduo compito di decifrare i pochi e rozzi neumi del manoscritto A. Restori, studioso appassionato delle reliquie liriche del Medio Evo<sup>10</sup>. L'insigne medievalista attuò praticamente il suggerimento del Traube, tanto ovvio del resto: «De notarum figuris Solesmenses consulendi, qui neumarum Italicarum plenissimum thesaurum compararunt»<sup>11</sup>. Egli infatti, sfogliando il secondo volume della *Paléographie musicale*, scorrendo la ricca messe di riproduzioni fotografiche ad esso annessa, trovò che i neumi del ritmo potevano ricondursi al tipo cosiddetto lombardo<sup>12</sup>.

Su questo punto occorre una chiarificazione preliminare. Il termine impreciso di «notazione lombarda», usato da Dom Mocquercau per indicare la scrittura musicale che si irradiava da Montecassino e da Benevento, ducato Longobardo, può trarre in inganno, come di fatto ha tratto in inganno il Restori; viene pertanto abbandonato dalla critica recente per la sua equivocità ed inesattezza geografica e storica, e sostituito dal termine più proprio di «notazione beneventana»<sup>13</sup>. La quale, formatasi e diffusa nei limiti dell'Italia meridionale e centrale con qualche fugace apparizione nella Toscana, non tocca il settentrione d'Italia<sup>14</sup>.

Per il nostro canto, quindi, non possiamo parlare di notazione lombarda, cioè beneventana, ché non poté certamente essa far sentire la sua influenza fino a Modena; diremo invece che si tratta di una notazione indigena a neumi-

<sup>10</sup> Lo studio su citato del Restori rappresenta un lodevole tentativo di dar vita ai pochi segni musicali del manoscritto; a questo studio dovrò riferirmi spesso.

<sup>11</sup> L. TRAUBE, in M.G.H., *Poetae latini aevi carolini*, III, p. 320. Il Traube si riferisce all'opera monumentale dei benedettini di Solesmes, *Paléographie musicale*, II, Tournai, 1891, tavole 2-79.

<sup>12</sup> RESTORI, op. cit., p. 774.

<sup>13</sup> La precisazione del termine è dovuta a Dom J. GAYARD, in *Paléographie musicale*, XIV, 115 ss., in rapporto alla corrispondente designazione di «scrittura beneventana». L'equivoco risale al Mabillon, di cui aveva fatto autorità la seguente affermazione «Tum saeculo VI Langobardis in Italiam effusis, successit Langobardisca scriptura ad communem usum» (*De re diplomatica*, Parigi, 1681, p. 46).

<sup>14</sup> I frammenti in notazione beneventana che figurano nelle biblioteche del Nord, si spiegano con migrazioni recenti di manoscritti; ed es. i *Codices Miscellanei* Q, 1; Q, 3; Q, 8, della Biblioteca del Conservatorio G. B. Martini di Bologna.

accenti, adiaematica, appartenente a quella famiglia paleografica che il Suñol chiamò primitiva dell'Italia del Nord<sup>15</sup>.

Una caratteristica di questa notazione è l'abbondanza delle note liquescenti o semivocali; fatto, che conferisce a questi componimenti neumati una particolare importanza dal punto di vista filologico e linguistico. E siccome la presenza delle note liquescenti è proprio quella che ci sarà di aiuto a risolvere alcuni sostanziali importanti problemi relativi al nostro canto modenese, credo utile soffermarmi un poco sull'argomento.

La nota *liquescentis* o *semivocalis* è una nota che, contrariamente ai comuni suoni musicali, non intona una vocale ma una consonante. Per spiegare il fenomeno userò le parole di U. Sesini: « Quando due consonanti si incontrano in modo determinato, sia nel corpo della parola, sia fra due parole distinte, la prima di dette consonanti riceve un suono: una nota sfuggente, sfumata, un suono diremo così 'muto' »<sup>16</sup>. Si tratta, insomma, di una epentesi sillabica<sup>17</sup>; e la prima consonante che riceve questa nota è di norma una liquida o una muta.

Ci possiamo domandare che cosa indichino queste note. Esse testimoniano la pronuncia spiccata e sonora delle consonanti, la nettezza della loro articolazione, che, al tempo del nostro ritmo, doveva essere ancora corretta e pura come nel periodo classico<sup>18</sup>, essendo lo scadimento e l'oscurarsi di essa un processo di qualche secolo posteriore<sup>19</sup>.

E poiché il popolo separava energicamente le due consonanti e vocalizzava la prima di esse, così il notatore, lo scriba, si faceva scrupolo di cogliere questo suono e di esprimerlo graficamente con un segno rappresentativo. Egli usava i mezzi più adatti a sua disposizione per tradurre chiaramente questo fatto fonetico; anzi, come osserva acutamente il Ferretti, ciascun *librarius*, nell'indicare la liquescenza, si serviva di quel segno che corri-

<sup>15</sup> G. M. SUÑOL, *Introduction à la Paléographie musicale grégorienne*, Tournai, 1935, p. 117 ss. Vi si scorgono anche elementi di notazione nonantolana, come il segno in B 22.

<sup>16</sup> U. SESINI, *Musicologia e filologia*, in *Convivium*, III, 1937, p. 310.

<sup>17</sup> Ivi, p. 311.

<sup>18</sup> La presenza delle note semivocali è di grande aiuto per studiare la pronuncia delle consonanti nel periodo classico e nell'alto medio evo. « La liquescenza — dice il SUÑOL, op. cit., p. 176 — sembra far passare nella melodia qualche cosa del 'coulant' e della 'souplesse' della pronuncia romana ». Sull'argomento si vedano le osservazioni che si trovano a p. 85 e ss. del citato II vol. della *Paléogr. music.*, con discussione delle fonti teoriche e bibliografia; si leggano anche le brevi note del Ferretti nel vol. XIII, p. 189 e ss. della stessa collezione.

<sup>19</sup> Nell'undicesimo secolo Guido d'Arezzo ci attesta nel suo *Micrologus* che non è necessario far sentire la liquescenza, ma solo più piacevole. « Si autem eam [scil. vocem], vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet [liquefacere] » (M. GERBERT, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, II, 17). La parola *liquefacere*, mancante in Gerbert, è stata restituita sui manoscritti dal FERRETTI, op. cit., p. 191.



spondeva al concetto che egli si era fatto di detto suono o, meglio, al modo di esecuzione e di pronuncia che era in uso al suo tempo<sup>20</sup>.

Nel nostro manoscritto la liquescenza è sempre rappresentata da un *cephalicus* a forma di uncino che si ripiega e si accartoccia su se stesso, simile al segno usato dai notatori dello *SCRIPTORIUM* di S. Gallo: aveva, quindi, un suono chiuso e sordo (si veda il segno in A 4, A 15 ecc. della fig. 1).

Ma prima di procedere in questo esame, è bene avere davanti il quadro dei neumi che ornano il componimento, qui accanto trascritto.

Osservando la riproduzione, pur calligraficamente imperfetta, dei neumi del ritmo, vi notiamo diverse *clivis* liquescenti, o *cephalicus*, segnate sull'incontro di due consonanti o su un dittongo. Più precisamente esse qui compaiono:

a) nell'incontro di due consonanti, di cui la prima è una liquida (*r*):  
ser'vas (A 4)<sup>21</sup>, dor'mire (A 15);

b) nell'incontro di due consonanti, di cui la prima è una nasale (*m, n*):  
cam' cepit (B 15), fraudulen'ta (B 20),  
dormien'te (C 8);

c) nell'incontro di due consonanti, di cui la prima è una muta (dentale):  
ser'vas (A 4)<sup>21</sup>, dor'mire (A 15);

d) nell'incontro di due vocali in dittongo:  
cla'ustra (C 20).

Lo studioso che si accinge alla trascrizione delle melodie dei bei secoli della cantilena gregoriana, deve tener conto delle liquescenze; il che non ha fatto, per il canto delle scolte, il Restori, al quale è sfuggito completamente questo importante fenomeno. Egli ha considerato il segno di liquescenza come un normale *pes flexus* e come tale l'ha trascritto<sup>22</sup>. Eppure il secondo volume della *Paléographie musicale* dedica un'ampia trattazione ai neumi-accenti semivocalici<sup>23</sup>; e su di essi si diffonde anche J. Combarieu nell'aureo

<sup>20</sup> FERRETTI, op. cit., p. 189.

<sup>21</sup> Il Restori crede scomparso il neuma su questo gruppo (op. cit., p. 747); ma una più attenta lettura ci fa scoprire un esatissimo *cephalicus*.

<sup>22</sup> Le due note liquescenti che il Restori ha incontrato nei primi due versi sono in A 15 (*dor'mire*) e in A 21 (*sed' vigila*), da lui tradotte come gruppi di tre note, cioè come *torculus*.

<sup>23</sup> Dopo una prima parte che tratta in breve dei neumi normali, la seconda (che si estende da p. 16 a p. 80, per circa quattro quinti del volume) studia a fondo il problema dei neumi-accenti liquescenti.

volumetto *Fragments de l'Énéide en musique*<sup>24</sup>, che il Restori stesso chiama «modello di diligenza e che merita una altrettanto diligente lettura»<sup>25</sup>.

Quale ne è stata la conseguenza? È stata questa, che, siccome ogni distico porta una formula melodica in sé conclusa, che si ripete identica per ogni coppia di versi successiva, le modificazioni subite dalla linea della melodia nelle copule succedentesi furono considerate dal Restori come errori dello scriba, errori inammissibili «in chi scrivesse avendo coscienza del ritmo e segnasse i neumi interamente solfeggiandoli, come accade sempre quando si scrive musica: nell'autore, in una parola»<sup>26</sup>.

Vengono ora propizie le osservazioni fatte sulla liquescenza; per mezzo della quale si spiegano appunto queste modificazioni e anomalie. La linea melodica, ripetendosi per ogni copula ritmica, subisce nei successivi distici, incontrandosi con determinati gruppi consonantici, dei piegamenti, dei ritardi, delle flessuosità nuove. È il testo che influisce sulla melodia; e il notatore, come dicevo dianzi, sta attento a seguirne tutti gli anfratti, a coglierne tutti gli spostamenti. La melodia che gli sta in mente è qualcosa di fluido e di leggero, che si flette e si piega morbida e dolce e aderisce ai motivi melodici verbali del contesto poetico<sup>27</sup>.

Non si parli quindi di errori; ma, scagionato l'amanuense da ogni accusa di ignoranza, possiamo pure liberarlo da un altro rimprovero mossogli di scambiare e confondere la *virga* e il *punctum*<sup>28</sup>; ché la loro differenza è

<sup>24</sup> J. COMBARIEU, *Études de philologie musicale, Fragments de l'Énéide en musique d'après un manuscrit inédit*, Paris, 1898. È sfuggita al Restori la parte più importante dell'operetta dello studioso francese: la chiara dissertazione sulle liquescenze, impostata sulle teorie dei solesmensi, applicate, qui, ai frammenti musicali medicei dell'Eneide. Del lavoro del Combarieu, pur comprendendone i limiti (con F. LUZZI, *Notazione musicale del sec. XI in un ms. dell'Eneide*, in *Studi Medievali*, N. S., V, 1932 (1937), p. 69), rispetto ai progressi della paleografia musicale, affermiamo il valore e, per quei tempi, l'acutezza e la diligenza.

<sup>25</sup> RESTORI, op. cit., p. 749.

<sup>26</sup> Ivi, p. 747.

<sup>27</sup> Per riportarci al nostro caso specifico, diamo, qui, il passo del RESTORI, op. cit., p. 447: «In B 21 manca il segno, ma non per ingiuria del tempo: la mancanza è dovuta a un tipico errore dello scriba: egli ha creduto che in *fraudenta Grecia* (il ms. dice *Gretia*), la prima parola si dovesse contare per cinque sillabe: *fra-u-du-len-ta*; e perciò ha erroneamente raddoppiato il podatus sopra *-u-* e *-du-* e il torculus che seguiva lo ha messo sopra *-len-*. A questo punto s'è trovato davanti a quattro sillabe: *-ta Grecia*, e, non aveva che tre neumi per compiere la melodia; sicché ne lasciò sprovvista la sillaba *-ta* meno importante, perché fuori cadenza». Ma è chiaro, che in A 21 e in B 20 il modificarsi del testo ha creato uno spostamento del neuma liquescente (l) alla sillaba precedente, nella posizione del torculus; e che lo scriba sentiva come due sillabe il *fra-u*, altro caso di liquescenza (se pur non segnato con neuma apposito), simile a *cl'a-u-stra* in C 20. In tal modo si spiegano queste e le altre anomalie.

<sup>28</sup> Anche questa accusa è del Restori (p. 747).

semplicemente «relativa», indicando questo una nota «relativamente» grave e quella una nota relativamente elevata, in rapporto al suono vicino<sup>29</sup>.

Che poi, come dice ancora il Restori, i neumi del nostro manoscritto siano «cassai lontani dalla eleganza esile e precisa della scrittura di S. Gallo e di altre notazioni straniere»<sup>30</sup>, lo concediamo, ma senza ascrivere ciò a particolare imperizia del nostro copista; poiché si può rilevare, col Suñol, che la mancanza di finezza nel tracciare i neumi è comune caratteristica delle notazioni italiane di quei secoli<sup>31</sup>.

A dire il vero, il Restori si era limitato ad avanzare gli appunti e le riserve ora ricordati, mentre il Bertoni è passato oltre e ne ha tratto illazioni e conclusioni superiori alle malcerte premesse. Ma liberato il terreno da queste difficoltà che, essendo specieose, lasciavano un po' perplesso lo studioso, ci si può avvicinare alla melodia del nostro ritmo con una certa sicurezza, da nessuna ragione paleografica smentita, di trovarci davanti all'autentica veste musicale che fu propria originariamente a questo «cantico di vigilia»<sup>32</sup>.

\* \* \*

Accingendomi a offrire la trascrizione del ritmo, debbo dar ragione del metodo da me seguito, per quanto riguarda il ritmo e la melodia.

Nel tradurre in veste moderna i componimenti lirico-musicali di quel secolo, il De Coussemaker, che, primo, li trascrisse, adoperò un sistema mensurale, applicando loro la misura e i valori della battuta ritmica moderna: e anche il Restori, se pure con più cautela, tradusse mensuralmente il nostro canto<sup>33</sup>. Ma un criterio siffatto è antistorico e non si può accettare. Vi si è opposto, infatti, il Sesini; il quale applica ai canti lirico-storici del periodo carolino (ai quali, come vedremo, si riattacca il carne di Modena), il principio ritmico dell'isosillabismo, da lui adottato nel trascrivere le musiche trobadoriche<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> «La différence de forme entre le punctum et la virga — dice il Mocquereau — ne répond à aucune distinction rythmique de durée ou de force: l'un e l'autre signe ne valent, par eux-mêmes, qu'un temps simple: cette différence a trait uniquement à l'ordre mélodique: le punctum indique toujours une note relativement grave, et la virga, une note élevée» (A. MOCQUEREAU, *Le Nombre musical grégorien*, I, 1908, p. 213).

<sup>30</sup> RESTORI, op. cit., p. 747.

<sup>31</sup> SUÑOL, op. cit., p. 175.

<sup>32</sup> Così lo ha qualificato giustamente il RONCAGLIA, art. cit., p. 25, e la restituzione, che qui facciamo, della veste musicale liturgica al canto, ne è la migliore dimostrazione.

<sup>33</sup> DE COUSSEMAKER, *Histoire de l'Harmonie au Moyen Age*, Parigi, 1852; RESTORI, nell'op. cit.

<sup>34</sup> U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III° al X° secolo*, a cura di G. Vecchi, Torino, 1949, p. 167 ss.



Questa interpretazione ritmica isosillabica poggia certamente su basi più sicure e, presumibilmente, fu propria delle liriche dei trovatori; ma la sua applicazione ai canti del secolo IX, prima ancora che la tecnica isosillabica della sequenza si diffondesse e universalizzasse, ci pare troppo arrischiata e discutibile<sup>35</sup>. Per questo ho adottato il ritmo libero proprio alle melodie gregoriane del tempo.

Quanto poi alla melodia, ho scelto la tonalità di RE (*modus authenticus protus*), già usato dal Restori; la cui adozione si può giustificare, se non proprio documentare, con l'uso di questo modo in molti componimenti al nostro simili e con l'opinione diffusa nei musicologi medievali che esso fosse atto ad esprimere qualunque sentimento (*primus omnibus aptus*). I neumi, quindi, sono stati tradotti secondo il formulario melodico di questa tonalità, dapprima in notazione gregoriana (v. fig. 2), poi in notazione moderna (v. fig. 3). Ma essendo essi adiaستماتici, la trascrizione non può avere che valore soggettivo.

Nel manoscritto tutta la frase melodica (comprendente due versi) sta in una sola linea, sì che tre righe soltanto accolgono intera la parte musicata; qui invece il canto è disposto su sei linee, secondo il ripetersi della rima letteraria, non della melodica.

O tu qui ser-vas ar-mis i-sta moe-ni-a  
no-ti dor-mi-re, mo-ne-o, sed vi-gi-ta.  
Dum Hae-ctor vi-gil ex-ti-tit in Tro-i-a  
non e-am ce-pit fra-u-du-len-ta Gre-ti-a.  
Pri-ma qui-e-te dor-mi-en-te Tro-i-a  
ta-xe-vit Sy-non fal-lax clau-stra per-fi-da.

Fig. 2

<sup>35</sup> Il sistema del Sesini è parzialmente mensurale, poiché, attribuendo a ogni sillaba il valore di un tempo, vi subordina e vi inquadra i gruppi neumatici, le cui note si suddividono in valore per poter entrare nella sillaba-tempo.

Alla trascrizione in gregoriano facciamo seguire la traduzione in note moderne:

The image shows a musical score for a Latin hymn, transcribed into modern notation. It consists of six staves of music, each with a line of Italian lyrics underneath. The tempo is marked 'GRAVE' at the beginning of the first, third, and fifth staves. The word 'legato' is written above the notes in the second, fourth, and sixth staves. The lyrics are:
   
O tu qui ser-vas ar-mis i-sta moe-ni-ã
   
no-li dor-mi-re, mo-ne-o, sed vi-gi-ta.
   
Dum Hae-clor vi-gil ex-ti-tit in Tro-i-ã
   
non e-am ce-pit fra-u-dulen-tam Gre-ti-a.
   
Pri-ma qui-e-te dor-mi-en-te Tro-i-a
   
la-xa-vit Sy-non fat-lax clau-stra per-fi-da.

Fig. 3

All'esame della forma ritmico-melodica del canto delle scolte si è spesso rivolto l'interesse degli studiosi, i quali la hanno giustamente ricondotta al trimetro giambico, fattosi in quel tempo perfettamente ritmico entro lo schema classico<sup>36</sup>. Il nostro carme viene a collocarsi in un periodo particolarmente vivace della storia della poesia ritmica; in quella età carolina che, accanto alla reviviscenza di tramontate forme classiche quantitative, vide nascere e prosperare nuove esperienze di poesia. È il felicissimo momento nel quale hanno vita il tropo e la sequenza, così importanti per i successivi sviluppi della lirica mediolatina e romanza.

Il nostro canto, come si è accennato a proposito della melodia, non rivela carattere diverso da quello della letteratura poetica di chiesa del tempo, della quale dobbiamo considerarla espressione. E il Roncaglia appunto, nell'indagarne la forma, ricorda che l'uso del trimetro giambico ritmico è diffusissimo nella poesia ecclesiastica e «ci riporta a una tradizione che si può largamente esemplificare con testi della *Hymmodia gotica*... e che ha la sua

<sup>36</sup> Ricordiamo, fra i tanti, W. MEYER, *Der Ludus de Antichristo und über die lateinischen Rythmen*, nelle sue *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rythmik*, I, Berlino, 1905, p. 181, ecc.

più significativa fioritura nell'Italia settentrionale con Paolino II patriarca d'Aquileia<sup>37</sup> ».

Credo opportuno insistere su questi rapporti del canto modenese coi ritmi di Paolino, anche per ragioni musicali; soprattutto col *Planctus de Herico duce*, che noi troviamo, musicato in un manoscritto parigino, insieme con alcuni altri compianti ritmici carolini, pure forniti di neumi<sup>38</sup>.

A questo gruppo di componimenti musicali del codice di Parigi, ci riportano l'affinità di metro e la veste melodica, che fa di essi canti, così dei carolingi che del modenese, i più vetusti monumenti di liriche con notazione gregoriana. Se si aggiunge la possibilità che il più importante di essi, il *Planctus Karoli*, sia stato composto in Italia, a Bobbio<sup>39</sup>, si possono stringere ancor più i legami di questa tradizione italiana. Del resto, le preoccupazioni geografiche sono superflue, dato che, nell'ambito della ripresa culturale carolingia, gli imprestiti e gli influssi furono assai facilitati e diffusi tra regione e regione.

Ecco dunque lo schema dei nostri ritmi: essi sono versi di dodici sillabe a ritmo accentuativo con movenza giambica, suddivisi da una cesura, scrupolosamente osservata, dopo la quinta sillaba: 5 — 0 + 7 0 —. La distinzione dei due emistichi è sottolineata con espedienti grafici. Nei canti lirico-storici del ms. parigino i semiversi di cinque e di sette sillabe sono disposti sticometricamente uno sull'altro: così l'*incipit* del *Planctus Karoli*:

A solis ortu  
usque ad occidua.

Nel carme modenese questa funzione è compiuta da un punto che segna una *distinctio*, una pausa ritmica: sempre, sebbene talora serva pure a separare una parola dall'altra. In ABC 17 l'*oriscus* ha tale funzione (vedi fig. 1).

In alcuni di questi compianti storici, inoltre, cioè nel *Planctus Karoli* e nei *Versus de Herico*, compare un timido accenno di rima in *-a*, limitato ai primi versi (si ricordino le finali di verso delle primitive sequenze, che si ricollegano all'*alleluia*); mentre questa omoteleutia finale in *-a*, nel canto delle scelte, con notevole progresso ritmico, si è estesa a tutto il componimento.

<sup>37</sup> RONCAGLIA, art. cit., p. 33.

<sup>38</sup> È il cod. della Bibl. Naz., lat. 1154, proveniente da S. Marziale di Limoges; a fol. 132 e ss. figurano il *Planctus Karoli*, i *Versus* della battaglia di Fontaneto, il *Planctus Hugonis abbatis* e i *Versus Paulini de Herico duce*. Furono trascritti dal DE COUSSEMAKER, op. cit., p. 90 ss.; e recentemente dal SESINI, *Poesia e musica* cit., p. 170 ss.

<sup>39</sup> La preghiera a S. Colombaro (str. 17-18), fondatore del monastero di Bobbio, l'uso dell'allitterazione che fa pensare a un influsso irlandese, e altri motivi ci spingono a considerare autore del componimento un monaco di Bobbio. Si veda P. COLLURA, *La Precarolina e la carolina a Bobbio*, Milano, 1943, p. 103.

Non mi sembrano lontani dal vero coloro che, di fronte a questi canti carolingi dalla movenza epica, avanti le canzoni di gesta, hanno voluto vedervi i precedenti, le lontane premesse di un verso ritmico destinato a gran fortuna e di un importante genere poetico romanzo: della lassa della *Chanson de geste*; pur convenendo col Bertoni, che il problema della derivazione di quest'ultima è assai arduo e che «gli incunaboli del verso epico sono avvolti in un'oscurità quasi disperata»<sup>40</sup>. Non intendo, qui, affrontare la complessa questione, convinto, fra l'altro, che una completa analisi dovrebbe esser condotta sulla conoscenza di documenti musicali ben più numerosi di quanti finora non abbiano tratto alla luce i musicologi. Cionondimeno, si possono avanzare delle osservazioni non prive di qualche utilità.

Obbedendo al fine particolare che si propone il presente scritto, limiterò i rilievi a un ristretto campo, il ritmico-musicale: ma anche queste considerazioni marginali possono contribuire a far luce sul problema della successiva poesia epica.

Prendiamo, una volta ancora, le mosse dallo studio del Restori. Sui rapporti formali da lui stabiliti tra il carme modenese e il verso di lassa, sono pienamente d'accordo<sup>41</sup>; anzi questi rapporti, estesi agli altri compianti epici su ricordati, si rendono assai più stretti, inserendosi il ritmo di Modena in una fase intermedia di questo processo storico.

Ma le conclusioni a cui giunge il Restori non persuadono, viziate come sono dal preconconcetto «popolaristico». Infatti egli, pur ammettendo a malincuore che nel carme manca «la popolarità genuina della melodia», lascia poi entrare dalla finestra ciò che aveva cacciato dalla porta; ché giurerebbe che il compositore «abbia presa la linea melodica del canto popolano e l'abbia ritoccata e adornata con virtuosità propria di chierico»<sup>42</sup>. Il che significa appunto ammetterne l'origine popolare.

I seguaci della teoria popolare, sulle orme del De Coussemaker, postulando l'esistenza di componimenti popolari musicali dalla facile movenza ritmica misurata e dalla semplice linea melodica, ne facevano derivare le successive forme poetico-musicali proprie delle letterature romanze<sup>43</sup>. Ma i recenti studi hanno combattuto validamente questa teoria; e il Gennrich, indagando la genesi delle «forme» della poesia romanza, trova che si riconducono, quasi tutte, a modelli ecclesiastici, e le classifica appunto secondo la loro derivazione dai «tipi» di poesia di chiesa<sup>44</sup>.

<sup>40</sup> BERTONI, in *Archivum Romanicum*, XVII, 1933, p. 308.

<sup>41</sup> RESTORI, op. cit., p. 754.

<sup>42</sup> Ivi, p. 760.

<sup>43</sup> Sulla genesi di questa teoria musicale e sulla sua debolezza si veda G. VECCHI, *Il problema delle origini nella lirica romanza*, cospiranti conferme letterarie e musicologiche di una teoria, in *Convivium*, raccolta nuova, VI, 1949, p. 928 ss.

<sup>44</sup> F. GENNRICH, *Grundriss einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*, Halle, 1932.

Mi scosto un poco dal Gennrich, per quanto riguarda i precedenti del verso epico; convengo, però, con lui, che si debba escludere l'origine popolare e che, considerando, come egli fa, le forme della *chanson de geste* ispirate e originate strutturalmente dal tipo litanico («Litaneitypus»), si segue una via di derivazione molto spontanea e facile; ché nel tipo litanico, la melodia del primo verso si ripete identica su ciascuno dei versi seguenti, con lo schema musicale *a a a a* ecc.<sup>45</sup>.

Il ritmo modenese non ha questo schema monomelodico, e tale mancanza ha sorpreso il Restori; il quale, vedendo che invece la melodia comprendeva due versi con la formula  $\alpha\beta\ \alpha\beta\ \alpha\beta$  ecc., è rimasto un po' interdetto; tanto più che questo schema dualistico viene a calarsi su versi omoteleutici in *a a a a* ecc. già naturalmente pronti a ricevere una melodia con la formula *a a a a*.

La sorpresa del Restori dipendeva dal preconcetto che la melodia popolare dei canti epici dovesse essere originariamente semplice; il che arguiva anche dallo stesso ripetersi, nel canto delle scolte, di un'unica rima<sup>46</sup>. Ma con questa supposizione del Restori non si accordano i documenti.

Qui tornano in ballo i compianti storici del codice parigino. Essi presentano uno schema melodico molto più complesso; nel *Planctus Karoli* abbiamo lo schema  $\overline{\alpha\beta\gamma\delta\epsilon}^1 + \overline{\zeta\eta\theta\iota\epsilon}^2$ <sup>47</sup>, nel *Planctus Hugonis* quest'altro  $\overline{\alpha\beta\gamma\delta}^1$  e nei *Versus de Herico duce*, infine, la formula  $\overline{\alpha\beta\gamma\delta\epsilon}^1$ <sup>48</sup>.

<sup>45</sup> Si ricordi anche ciò che dice il GEROLD, *Histoire de la musique des origines à la fin du XIV siècle*, Parigi, 1936, p. 263 ss.: «Le chant liturgique offrait des modèles suffisants: d'une part la litanie avec sa mélodie monotone indéfiniment répétée, de l'autre la psalmodie, dans le sens restreint du mot, où deux courtes phrases mélodiques suffisaient pour toutes les strophes d'un psaume. Il ne s'agissait que d'appliquer ce même principe à un texte en vers».

<sup>46</sup> RESTORI, op. cit., p. 755.

<sup>47</sup> La lettera finale  $\epsilon$ , come pure la lettera  $\delta$  del *Planctus Hugonis*, indicano il verso breve (adonio, in quest'ultimo). A proposito di questo verso breve, dell'adonio del saffico e dei loro rapporti col versetto finale della lassa, molto si è parlato. Il Gennrich, arditamente, pensa che questa cadenza conclusiva della lassa fosse soltanto strumentale.

<sup>48</sup> Questi schemi sono tratti dalle trascrizioni del SESTI, *Poesia e musica* cit. p. 170-180; aggiungiamo gli schemi musicali dati dallo Spanke: per il compianto di Carlo Magno AABC/D, per quello di Ugo abate AB CB A'D E, per i *Versus* di Erico ABCD EF GBHF (H. SPANKE, *Rythmen- und Sequenzstudien*, in *Studi medievali* N. S., IV, 1931, p. 295). Questi canti portano musicata solo la prima strofa (il *Planctus Karoli*, duc), ma noi crediamo che le strofe successive portassero la stessa melodia della prima. Un sicuro indizio ci è dato nei *Versus de Herico duce* (fol. 116), nel quale le strofe successive, non completamente neumate, portano qualche neuma sporadico per segnalare i passaggi melodici più difficili o indicare le modificazioni intervenute per liquescenza: la melodia è la stessa. Ma c'è di più: esiste un altro codice ignorato dai musicologi, il Bernese 391, ff., che dà i *versus* con la stessa melodia, se pur con altro tipo di notazione, segnata sulla prima strofa pentastica. Si veda G. VECCHI, *I versus de Herico duce*, Un ritmo musicato di Paolino d'Aquileia, in *Memorie Storiche Forogiuliesi*, 1943-50, pp. 34-40.

Come si vede, in questi canti il giro melodico abbraccia parecchi versi, ed è alquanto ornato, a somiglianza delle melodie degli altri canti ecclesiastici contemporanei<sup>49</sup>; nel ritmo delle scelte l'ambito melodico si è ridotto a due soli versi, ed era destinato, in seguito, a divenire ancor più semplice limitandosi a un solo verso.

Lo schema del ritmo modenese è, dunque, il seguente:

versi	1,	2	3,	4	5,	6 . . .
schema metr.	a <sub>12</sub>	a <sub>12</sub>	a <sub>12</sub>	a <sub>12</sub>	a <sub>12</sub>	a <sub>12</sub> . . .
schema music.	α	β	α	β	α	β (ecc.?)

Si tratta, insomma, di un fenomeno di semplificazione, entro quel processo di continua trasformazione dalle forme maggiormente ornate e complesse dell'età aurea del canto liturgico a movenze sillabico-toniche più semplici; qui, come nella lirica extraliturgica, la quale scompone il melisma e ne utilizza i suoni componenti per foggiare le sue melodie sillabiche.

Non diremo quindi che il canto di Modena «ci dà lo schema meno primitivo duecent'anni prima delle più antiche e popolari *Chansons de geste*»<sup>50</sup>, ma che si colloca, come abbiamo accennato, in una fase intermedia del processo che dai vetusti canti epici carolingi giunge alle forme, più semplici, della poesia epica romanza.

Gli accostamenti da noi stabiliti tra queste opere poetiche mi sembrano evidenti, così inquadrati in un vasto succedersi di rapporti e di influssi; mi pare possano trovare consenso, accanto alle altre parentele del carme modenese rilevate dagli studiosi, come quella con l'«alba» provenzale, messa in evidenza dal Rajna, dal Restori, dal Bertoni, dal Roncaglia e dall'Ortiz<sup>51</sup>.

\* \* \*

Ecco quanto mi è sembrato si potesse osservare sui pochi neumi del nostro canto. La semplice solenne melodia nacque col componimento poetico e alle sue vicende fu legata. Eminentemente ecclesiastica, fu destinata alla dedicazione d'una chiesa; poi risuonò durante le preghiere di veglia nella piccola cappella delle mura, sulle labbra dei chierici officianti e dei cittadini invocanti l'aiuto divino nel loro compito di difendere le mura cittadine dalle minacce nemiche.

GIUSEPPE VECCHI

<sup>49</sup> SESINI, *Poesia e musica* cit., p. 171.

<sup>50</sup> RESTORI, op. cit., p. 758.

<sup>51</sup> R. ORTIZ, *L'Alba provenzale*, in *Atti e Memorie dell'Accademia di Agr., Sc. Lett., Arti e Comm. di Verona*, S. V, XXII, 1943-44, pp. 97-137. Riferiamo le conclusioni di questo studioso. *L'alba* ha origini evidentemente di chiesa, e non solo *l'alba*, ma anche il genere epico; ché anche la genesi della *Chanson de geste* si spiega come un esempio di «*reductio ad intentionem profanam*» dei motivi leggendari e fantastici dell'agiografia (p. 113).