



UNA MUSICA EST UNIVERSALIS

L'EREDITÀ CULTURALE

DI GIULIO CATTIN



a cura di Antonio Lovato

PADOVA
PRESSO LA SEDE DELL'ACCADEMIA

dBC
 DIPARTIMENTO
 DEI BENI CULTURALI
 ARCHEOLOGIA, STORIA
 DELL'ARTE, DEL CINEMA
 E DELLA MUSICA



UNIVERSITÀ
 DEGLI STUDI
 DI PADOVA



COMITATO PER LA PUBBLICAZIONE DI FONTI RELATIVE
 A TESTI E MONUMENTI DELLA CULTURA MUSICALE VENETA

*Pubblicazione realizzata con il contributo del Dipartimento dei beni culturali
 dell'Università degli studi di Padova*

Collana "Atti, documenti e testi", n.s., 1

Comitato scientifico: Franco Bernabei, Antonio Lovato, Giordana Mariani
 Canova, Gregorio Piaia, Carlo Giacomo Smeda, Giovanna Valenzano

© 2018 Presso la sede dell'Accademia
 Accademia Galileiana di Scienze Lettere ed Arti in Padova
 via Accademia, 7 - Padova
 www.accademiagalileiana.it

Progetto grafico: Marco Caroli

ISSN 2611-6006
 ISBN 978-88-98216-06-2

In copertina: Padova, Archivio storico diocesano, ms. A 14, c. 49r
 Per concessione dell'Archivio Storico Diocesano di Padova

INDICE

<i>Premessa</i>	pag. 9
<i>Il ricordo</i>	» 15
FRANCO BERNABEI, <i>Giulio Cattin, l'università, le arti</i>	» 17
GIORDANA MARIANI CANOVA, <i>Giulio Cattin e la miniatura</i>	» 27
ELISA GROSSATO, <i>Giulio Cattin fondatore della scuola musicologica all'Ateneo patavino</i>	» 39
<i>L'eredità culturale</i>	» 47
ANGELO RUSCONI, <i>Un graduale gregoriano in notazione ambrosiana (Monza, Biblioteca capitolare, c 14/77)</i>	» 49
MARCO GOZZI, <i>Le melodie cortonesi: nuove acquisizioni sull'aspetto ritmico</i>	» 65
ANNA VILDERA, <i>Rilettura del Planctus Marie dei processionali pado- vani (XIV-XV secolo)</i>	» 97
DIEGO TOIGO, <i>Il Cantus ecclesiasticus Passionis di Giovan Dome- nico Guidetti</i>	» 111
LUIGI LERA, <i>Travestimenti e gestione dei multipli: su alcuni aspetti della notazione mensurale rinascimentale</i>	» 129
PAOLA DESSI, <i>Polifonie semplici della tradizione camaldolese nella Bi- blioteca classense di Ravenna</i>	» 155

FRANCESCO FACCHIN, <i>Riflessioni sui prestiti musicali fra '300 e '400. Attitudini tra "centro" e "periferia", localismo e tendenze internazionali</i>	pag. 187
GIOVANNI ZANOVELLO, <i>Musicisti franco-fiamminghi nella confraternita fiorentina di Santa Barbara</i>	» 203
ALESSANDRA ANDREOTTI, <i>Musici e organisti nel monastero olivetano di S. Bartolomeo di Rovigo tra XVI e XVII secolo. Spigolature d'archivio dal fondo congregazioni religiose soppresse dell'Accademia dei Concordi di Rovigo</i>	» 217
DILVA PRINCIVALLI, <i>Gli organi della chiesa arcipretale di San Martino di Tribano</i>	» 233
<i>Continuità nella trasformazione</i>	» 265
GIORGIO Busetto, <i>Nascita e vitalità di una tradizione di studi. Giulio Cattin alla Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia 1988-2014</i>	» 267
ANTONIO LOVATO, <i>La «scuola» di Giulio Cattin</i>	» 285
<i>Indice dei nomi</i> a cura di Silvana Poletti	» 323

PREMESSA

L'Accademia Galileiana di scienze lettere ed arti, che ho l'onore di presiedere, dopo avere partecipato all'iniziativa promossa nel 2016 dal Dipartimento dei beni culturali dell'Università di Padova in ricordo dell'attività di studio e di ricerca svolta da Giulio Cattin (1929-2014), ora ospita nelle proprie collane editoriali una raccolta di scritti prodotti da colleghi e, soprattutto, da allievi che hanno così voluto testimoniare la continuità del suo insegnamento. La stessa Accademia Galileiana, infatti, si ritiene depositaria di una parte significativa dell'«eredità culturale» di Giulio Cattin, perché egli ne è stato socio per vent'anni assicurando la propria collaborazione, discreta ma sempre efficace, alle sue iniziative culturali.

Il parametro più appropriato per ricordare Giulio Cattin non può ridursi alla semplice commemorazione, ma richiede la capacità di saper misurare l'impatto e l'importanza di un socio che ha rappresentato un'intera area disciplinare in tempi in cui, mi permetto di dirlo dall'angolo di visuale di chi appartiene alla classe di Scienze matematiche, fisiche e naturali, la musicologia era considerata un settore disciplinare di serie B nel mondo culturale e intellettuale italiano, rimasto a lungo estraneo agli interessi della scienza ufficiale e accademica. In realtà, lo spessore intellettuale di Giulio Cattin e il contributo da lui assicurato alla crescita del sapere emergono in modo molto nitido già dal volume che raccoglie le note biografiche di tutti i soci dell'Accademia Galileiana, a partire dalla sua fondazione nel 1599. Redatto negli anni ottanta del secolo scorso dall'allora segretario Attilio Maggiolo,¹

(¹) ATTILIO MAGGIOLO, *I soci dell'Accademia patavina dalla sua fondazione (1599)*, Padova, Accademia patavina di scienze lettere ed arti, 1983.

LUIGI LERA

TRAVESTIMENTI E GESTIONE DEI MULTIPLI:
SU ALCUNI ASPETTI DELLA NOTAZIONE MENSURALE RINASCIMENTALE

La musica cambia continuamente. Tutti i parametri in base a cui è costruita, che siano descrittivi e soggettivi oppure concreti e misurabili, sono sottoposti a una incessante mutazione. Gusti, stili, sonorità, profili melodici, giri armonici, tematiche, tecniche compositive, prassi esecutive e notazione, tutto è soggetto a un incessante *panta rei*: un *deejay* che lavora in una radio dimostrerebbe scarsa professionalità se mandasse in onda nell'ora di punta il travolgente successo che impazzava dovunque soltanto nel corso dell'estate appena terminata. La storia della musica ci insegna che nei secoli che ci hanno preceduto, quando non esisteva neppure la possibilità di riprodurre direttamente le esecuzioni di qualche decennio più addietro, questo fenomeno era se mai fosse possibile ancora più evidente: a distanza di venti anni generi, stili, tecniche e gusti erano sempre inesorabilmente diversi da quelli che erano stati in auge quando gli autori dei nuovi repertori erano ancora in fasce.

La Storia, quella con la maiuscola, ci dirà sorridendo che quanto stiamo affermando rispecchia semplicemente una costante universale di tutte le attività umane. Sta di fatto che anche la notazione musicale, in quanto parametro fondamentale di tutte le tecniche compositive, si trasforma e cambia continuamente. La sua condizione è in apparenza scoraggiante per lo studioso: più un segno è pertinente a una determinata prassi, sia compositiva che esecutiva, più ha un significato diretto e specifico su un particolare effetto sonoro; più il suo significato è esattamente determinabile e riconoscibile e più la sua esistenza è condannata in partenza a essere effimera. Nello spazio di poco più di vent'anni quel segno è destinato a uscire dalle consuetudini e a essere accantonato. Il pensiero corre facilmente a tutte le varianti della *plica* duecentesca, o a tutte le varie forme di *dragma* della fine del Trecento, o più semplicemente a tutte le tipologie di *abbellimenti* della musica barocca: ogni parametro che è *univoco* e

specifico è soggetto allo stesso immutabile destino, quello di non poter durare a lungo nel tempo.

Questo non significa che la notazione musicale si debba sempre modificare per intero e radicalmente in tempi brevissimi. Una particolare grafia ha in effetti una possibilità concreta di sopravvivere e di restare in uso presso le generazioni successive: deve avere la potenziale capacità di svuotarsi dei suoi significati iniziali e di assumere con naturalezza una serie di accezioni e di valenze spesso completamente differenti, o perfino opposte, rispetto a quelle per cui era stata concepita. Quanto più un segno possiede questa capacità, e quanto più sarà capace di caricarsi di indicazioni pertinenti a nuove prassi sempre differenti, tanto più sarà capace di attraversare indenne i secoli mantenendo invariato il suo aspetto. Il pensiero corre questa volta al *diesis* e al *bemolle* (oppure dovremmo scrivere *la diesis* e il *be molle*?), ma anche a tutta una serie di indicazioni apparentemente banali come ad esempio il *tre metà* oppure la *chiave di basso*.

TEMPUS IMPERFECTUM

Quando Michele Centonze apre il *Finale* per realizzare l'edizione a stampa della *Serenata rap* di Lorenzo Cherubini, in arte Jovanotti, si trova di *default* sulla schermata il C maiuscolo come segno di divisione.¹ Non ha certo la necessità di sapere che nel XVI secolo quel segno corrispondeva al *tempus imperfectum* e neppure che era stato escogitato attorno al 1320 da Philippe De Vitry e dai suoi contemporanei per risolvere alcune spinose questioni mensurali sollevate oltre sessant'anni prima da Franco di Colonia: a lui basta sapere che quel segno sarà comunemente letto dai suoi acquirenti come un ordinario *quattro quarti*. A rigore neppure i suoi musicisti, che non avrebbero difficoltà a confermare la legittimità della misura quaternaria, hanno bisogno di perdersi in riflessioni sulla natura e sul significato del segno: a loro basta anzi leggere il termine *Fusion*, opportunamente posto in testa alla parte, per sapere perfettamente che cosa verrà chiesto loro di suonare e in quale spettro di possibili modalità dovranno dare il loro contributo. Anche quando, non è il caso di questo brano ma per i *rap-pers* a volte succede, il tempo effettivo non è proprio un *quattro quarti* ma assomiglia di più a un *otto ottavi*.

⁽¹⁾ Lorenzo 1994, Milano, Polygram Italia, 1994, pp. 8-11.

FIG. 1 - MICHELE CENTONZE / JOVANNOTTI, *Serenata rap*, 1994.

Allo stesso modo i componenti della Blues Brothers' Band, che di certo non esiterebbero a qualificare il *semicerchio intero* nello stesso identico modo dei loro colleghi italiani, suonano con disinvoltura la

FIG. 2 - BERT BERNS / SOLOMON BURKE / JERRY WEXLER, *Everybody needs somebody to love*, 1994.

parte di *Everybody needs somebody to love* probabilmente senza neppure accorgersi che la musica è in realtà notata nell'equivalente di un *quattro metà* diviso in due battute.²

Il segno della C maiuscola può avere l'esatto significato di un *quattro quarti* nella sezione iniziale di *Eine kleine Nachtmusik* KV 525 di Wolfgang A. Mozart (1787).³

FIG. 3 - WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Eine kleine Nachtmusik*, K 525, 1787.

L'equivalenza è molto più incerta e discutibile quando si prende in considerazione una partitura di musica sacra di appena cinquant'anni prima come ad esempio il primo duetto dello *Stabat mater dolorosa* di Giovanni Battista Pergolesi.⁴

(²) *The Blues Brothers. Piano - Vocal - Chords*, EMI Music Publishing Ltd, Woodford Green, IMP, 1994, pp. 20-26.

(³) Cfr. [https://imslp.org/wiki/Eine_kleine_Nachtmusik,_K.525_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](https://imslp.org/wiki/Eine_kleine_Nachtmusik,_K.525_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)), p. 1.

(⁴) Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Musica 3005-D-1b. Cfr. http://imslp.nl/imglnks/usimg/3/3c/IMSLP376211-PMLP27633--Mus.3005-D-1b-_Stabat_mater.pdf

FIG. 4 - GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *Stabat mater dolorosa*, 1736.

Diventa senz'altro fuori luogo e anacronistica se si prendono in considerazione le *Canzoni* strumentali di Girolamo Frescobaldi⁵

FIG. 5 - GIROLAMO FRESCOBALDI, *Canzona detta la Lievoratta*, 1628.

oppure il *Primo libro di madrigali a quattro voci* di Luca Marenzio.⁶

(⁵) GIROLAMO FRESCOBALDI, *Il primo libro delle canzoni a una, due, tre, e quattro voci. Per sonare con ogni sorte di stromenti*, Roma, Giovan Battista Robletti e Paolo Masotti, 1628, pp. 42-43.

(⁶) *Madrigali a quattro voci di L. Marenzio. Nuovamente stampati, & dati in luce. Libro primo*, Roma, Alessandro Gardano, 1585, n. 1. Cfr. www.tmpol.it/index.php/musiche/xvi-secolo/luca-marenzio/non-vidi-mai.

CANTO

On vidi mai dopò notturna pioggia Non vidi mai do-
 pò notturna piog-
 gia
 E hâmeggiar Girper'l'aere sereno nelle erranti E hâmeggiar fra

FIG. 6 - LUCA MARENZIO, *Non vidi mai dopò notturna pioggia*, 1585.

In tutti questi casi, non c'è alcun bisogno di sottolinearlo, neppure il *tempus imperfectum* codificato da Philippe de Vitry è comunque in qualche modo riconoscibile. Non lo diventa neanche se proviamo a tornare indietro di altri cinquant'anni, ad esempio nelle parti di *Passer mai solitario* di Philippe Verdelot che ancora nel 1544 veniva ricorda-

CANTO

Affer mai solitario in alcun tenno non fu guastato ne ferato alcun buscho ch'io non uogo
 gio'bel uiso et non amofco altro sol ne quest'oc. chi hame'nt'oblets
 to Lagrima sempre' l'huo sommo dilecto el rizer doglia' el cib' assento' et cofco La mat'efe
 fanno e' l'ciel feru'ne' fof co et duro campo di battaglia' el letto il sonno' e' ueramente qual' p'ubito
 ce presente della morte e' l'cor sotragge a quel dolce pensier ch' in uita' te ne sol
 al mondo paese alno felice verdi rive fratte' ombrose piogge voi possedere' et io piango' il mio bey

FIG. 7 - PHILIPPE VERDELLOT, *Passer mai solitario*, 1540.

to come un proverbiale esempio di rompicapo mensurale accessibile soltanto ai cantori più abili.⁷

Non lo è nemmeno nel *Kyrie* della *Missa prolationum* di Johannes Ockeghem, un brano in cui al contrario il semicerchio è tornato a essere una misura talmente ordinaria da poter essere facilmente travestita e convertita in un *tempus perfectum*.⁸ La costruzione effettiva del brano non segue né l'una né l'altra misura, disponendosi sulla distanza di tre brevi che costituisce il loro minimo comune multiplo.

Kyrie eleison

kyrie
 eleison
 Kyrie eleison

FIG. 8 - JOHANNES OCKEGHEM, *Missa prolationum: Kyrie*, ca. 1470.

Se nel caso di uno "zimbello" e di una "monachina" il compito dello studioso è quello di isolare l'unico possibile significato prescritto dall'autore,⁹ escludendo tutte le varie ipotesi non pertinenti; nel caso delle grafie che hanno vita lunga il senso del suo lavoro diviene esattamente l'opposto: si tratta di saper "indicizzare" le molteplici diverse valenze che uno stesso segno, in apparenza sempre uguale a se stesso,

(7) *Di Verdelotto tutti li madrigali del primo et secondo libro*, Venezia, Heredi Scotto, 1537 (con modifiche, 1541²). Cfr. ANTONFRANCESCO DONI, *Dialogo della musica*, 1544, p. 70: «La Passera di Verdelot, che al mio tempo era tenuto un Iosquino chi diceva quel madrigale. Come si nominava un cantore per eccellente, se gli dava questo titolo: "e' dice la Passera" e non si poteva andar più là, se non per acqua». Edizione a cura di G. F. Malipiero, Vienna, 1965. Cfr. www.tmpol.it/index.php/musiche/xvi-secolo/verdelot/passerm-ai-solitario.

(8) Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, ms. Chigi C.VIII.234 (*Chigi Codex*). Cfr. www.tmpol.it/index.php/musiche/xv-secolo/ockeghem/missa-prolationum.

(9) EMILIO DE' CAVALIERI, *Rappresentatione di Anima, et di Corpo*, Roma, Mutij, 1600: dalle Avvertenze al lettore di Alessandro Guidotti.

riceve volta per volta in epoche successive. La questione richiede prima di tutto una importante precisazione di ordine metodologico. In quanto componenti della grafia musicale, tutti i diversi dettagli della scrittura sono soggetti alla tradizione didattica e scolastica: la quale, per sua intrinseca natura, è estremamente conservativa e lenta nel recepire i cambiamenti. La trattatistica fa storia a sé e deve essere indicizzata ancora più attentamente della notazione che sta tentando di descrivere: procede su un piano del tutto proprio e largamente indipendente, proprio come nei nostri testi di prima elementare la sveglia fa "tic-tac driin" invece di "bi-bi-bi" o come il treno fa "ciuf ciuf" e deve essere disegnato con caldaia e fumaiolo. Un testo di didattica è molto più attento a quello che scrivevano gli autori che lo hanno preceduto piuttosto che a quanto succede veramente nel mondo reale; ne consegue che quando una grafia riesce a mantenersi in uso nei decenni la teoria che la descrive rimane sempre parecchi passi indietro rispetto ai reali significati del segno. Il musicista non si cura di questa discrasia e non ne viene per nulla disturbato: sa agevolmente spiegare che cosa è e come si divide un "quattro quarti" ma sa anche esattamente come comportarsi davanti al pezzo reale, che magari segue criteri di divisione molto diversi. In effetti quello di fermarsi a riflettere sui significati esatti della grafia musicale è il compito non del musicista ma per l'appunto dello storico della notazione.

TEMPUS IMPERFECTUM DIMINUTUM

Un teorico e didatta veneziano del 1576 o un suo contemporaneo cantore di S. Marco, oppure lo stesso Andrea Gabrieli non avrebbero difficoltà nel definire a parole la natura del semicerchio tagliato: per loro si tratta senza dubbio della segnatura che esprime la binarietà della *brevis* e in cui una breve vale due semibrevis. In appoggio a questa spiegazione sarebbero tutti perfettamente in grado di citare una lunga tradizione teorica e didattica: il che, tuttavia, depone esattamente a sfavore delle loro sicurezze. Per lo storico della notazione il fatto che una determinata grafia musicale riceva un inquadramento stabile e permanente a livello scolastico non è mai un buon segno: la binarietà della *brevis*, in effetti, è un concetto che si adatta perfettamente ai tempi di Ockeghem ma è del tutto inadeguato per descrivere la polifonia sacra veneziana nell'anno del *Primo libro dei mottetti a quattro voci*.¹⁰

⁽¹⁰⁾ ANDREA GABRIELI, *Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum omnibus sanctorum solemnitatibus deservientium. Liber primus*, Venezia, Angelo Gardano, 1576.

Es. 1 - ANDREA GABRIELI, *Ecclesiasticarum cantionum*, 1576: *Filiae Jerusalem*.

Questa trascrizione di uno dei più noti titoli dell'intera raccolta converte direttamente l'indicazione del semicerchio tagliato in unità da due semibreve. Nelle pubblicazioni di carattere musicologico una simile impostazione metodologica viene ancora oggi condivisa senza alcuna difficoltà, ma alla prova dei fatti il risultato che ne scaturisce è del tutto fuorviante e inaccettabile. Il soggetto iniziale viene esposto in forma imitativa da Tenore e Basso e quindi viene ripreso da Canto e Alto, che dalla metà di battuta 6 ripetono alla lettera l'intero passaggio contrappuntistico. Nei confronti della battuta l'assetto ritmico è doppiamente scoordinato: il Tenore fa il suo ingresso in battute mentre la risposta del Basso entra in levare, ma quando è la volta di Canto e Alto la differenza viene replicata in forma inversa con la parte antecedente in levare e quella conseguente in battere. Gli sfasamenti ritmici non finiscono qui: a partire dalla metà di battuta 6 il Basso tiene in forma di pedale una serie di figure legate che sembrano avere ben poche possibilità di riscontro nel sistema rinascimentale dei valori. Da quel momento in poi la situazione si complica ancora: per una successione di almeno sette frasi le cadenze di qualsiasi ordine cadono inesorabilmente a metà della battuta, rispettivamente la 12, la 13 e la 15, la 17 e la 19, la 21 e infine la 23 che conclude l'intero episodio.

Gli editori di musica antica si sono scontrati molte volte con questo tipo di sfasamenti. Un rimedio semplice quanto banale è quello di aggiustare l'andamento piazzando una battuta da tre semibreve subito prima del punto in cui insorge la difficoltà (es. 2).

Questa piccola licenza è già sufficiente a rimettere a posto la scansione ritmica dell'intero primo episodio. La nota tenuta del Basso si colloca ora tra le battute 6 e 7 e comincia a prendere l'aspetto familiare di una doppia *brevis* mentre altri piccoli pedali di dominante, chiamiamoli così, prendono forma alle battute 12, 18 e 22. Sul piano concreto il risultato è senza paragoni migliore, ma su quello teorico

5
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - te fi - li - ae Je - ru - sa - lem
VII

10 12
ru - sa - lem ve - ni - te ve - ni - te
- li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - te ve - ni - te et vi -
lem ve - ni - te ve - ni - te ve - ni - te et vi -
te ve - ni - te ve - ni - te et vi -
15 18
et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro -
de - te mar - ty - res et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro - nis
de - te mar - ty - res et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro -
de - te mar - ty - res cum co - ro -
20 22
nis et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro -
et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro -
nis et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro -
nis et vi - de - te mar - ty - res cum co - ro -

Es. 2

impone con forza la condizione di ignorare la binarietà della *brevis*: se il conteggio del tempo fosse stato incentrato sulla *brevis*, come avrebbe fatto Gabrieli a intendersi con i suoi cantori riguardo alla natura della quinta battuta?

Non è neppure detto che la nostra battuta anomala da tre semibreve debba essere per forza la quinta. La parola *Jerusalem* si conclude in battere per il Tenore, alla battuta 4, ma termina nel mezzo della battuta 5 per il Basso. Si può rimediare spostando all'indietro la misura ternaria:

Fi - li - ae Je -
ve - ni - te fi -
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - te fi - li - ae Je - ru - sa -
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - - - -

Es. 3

La trascrizione rimane identica a partire dalla battuta 6, ma questa volta è la sillaba accentata *ru-* a cadere in due posizioni diverse alle battute 3 e 4. Si può provare ad arretrare ancora l'anomalia, ma l'effetto è soltanto quello di sfasare di nuovo sia l'inizio che la fine del fraseggio.

Fi - li - ae Je -
ve - ni - te fi -
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - te fi - li - ae Je - ru - sa -
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - - - -

Es. 4

La natura del problema, in fondo, è semplice: le due voci si imitano alla distanza costante di tre semibrevis. Qualsiasi ipotesi di trascrizione che faccia uso del ritmo binario è per sua natura inadatta a rendere ragione della struttura di questa prima frase. Se si vuole mettere chiaramente sotto gli occhi degli esecutori il pensiero di Gabrieli è necessario piazzare tre battute ternarie al posto delle quattro iniziali (es. 5): la divisione è adesso evidente, ma come mai Gabrieli avrebbe voluto portare fuori strada i suoi cantori collocando il segno del *tempus imperfectum diminutum*? O forse è ipotizzabile che l'originale in suo possesso recasse inizialmente l'indicazione di un cerchio? Sarebbe vano provare a rincorrere questo tipo di fantasie: è davvero la nostra concezione del segno mensurale e del suo significato a essere inadeguata.

Fi - li - ae Je -
ve - ni - te fi -
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - te fi - li - ae Je - ru - sa -
Fi - li - ae Je - ru - sa - lem ve - ni - - - -

Es. 5

MULTIPLI

A partire dai primi ariosi seicenteschi i musicisti hanno cominciato a porsi seriamente, ma sarebbe meglio dire a considerare in termini nuovi, la questione di come gestire i multipli dell'unità di movimento. Da tempo immemorabile i segni mensurali non erano mai stati intesi in questo senso: il semicerchio era stato riferito alla *semibrevis* in tempi in cui i conti si facevano sulla *semibrevis*, così come il semicerchio tagliato era stato applicato alla *brevis* in relazione a composizioni che si misuravano appunto sulla *brevis*. I primi operisti ebbero l'idea di prendere le anonime, rigide e sterili caselle della scrittura strumentale e di caricarle di significati inediti: il ritorno costante di certe combinazioni ritmiche e armoniche, alla distanza di un certo numero di unità misurate, cominciò a essere inteso in termini di accenti e ad andare di pari passo con la divisione in battute. A partire dalla metà del Seicento questa nuova e potente risorsa mise il compositore in grado di gestire in modo sempre più efficace sia la figura su cui è misurato il tempo sia anche tutta una lunga serie di suoi multipli.

Antenate *in pectore* della moderna battuta sono le divisioni applicate da Simone Molinaro alle partiture a stampa di Gesualdo da Venosa;¹¹ ma i musicisti, come succede quasi sempre, preferirono la soluzione più semplice di prolungare la vita al sistema già pronto delle caselle e di caricarlo di nuove implicazioni lanciandolo verso direzioni completamente inesplorate. La neutrale indifferenza delle caselle sopravvive in

⁽¹¹⁾ Partitura delli sei libri de' madrigali a cinque voci dell'illustrissimo, et eccellentissimo principe di Venosa, D. Carlo Gesualdo fatica di Simone Molinaro, Genova, Giuseppe Pavoni, 1613.

parte nello stile osservato polifonico, per sua natura il più distante dalla scrittura degli *ariosi* operistici: è facilmente osservabile in quasi tutte le fughe del *Clavicembalo ben temperato* di Bach. I tentativi di applicare allo stile fugato divisioni significative sul piano armonico possono per contro approdare a considerazioni sorprendenti, come nel caso del brano che conclude il mottetto *O magnum mysterium* di G. B. Pergolesi.¹²

Luigi Rossi, Marco Mazzocchi, Cavalli e Cesti fecero tutto questo da soli oppure si limitarono a rielaborare concetti e soluzioni che in qualche misura erano già conosciuti e collaudati? La musicologia non ha provato a indagare a questo proposito. La musica rinascimentale viene tutta intesa e trascritta in base a regole che essendo state formulate più o meno a metà del Quattrocento avrebbero senz'altro meritato una qualche forma di indicizzazione: il ruolo della *brevis* rimane invece l'unico criterio che viene considerato indiscutibilmente valido, e scientificamente accettabile, per un periodo che va da *D'ung aultre amer* fino ai Salmi della *Selva morale e spirituale*. La musica rinascimentale si trascrive in *caselle* da due semibrevis: di possibili primi tentativi che riguardano la gestione dei multipli non sembra neppure il caso di parlare.

TRASCRIZIONI

La frase di esordio di *Filiae Jerusalem* non ha finito di porre sul tavolo i suoi problemi. Nel momento in cui fa il suo ingresso la coppia Canto-Alto, il Basso intona un pedale da quattro semibrevis. Le parti acute espongono il soggetto e come è ovvio dovrebbero contare per tre, come hanno appena fatto Tenore e Basso; la *longa* che sta al grave si comporta tuttavia in modo diverso e comincia a imporre una divisione binaria. Ne scaturisce un conflitto di misurazioni:

(12) www.tmpol.it/index.php/musiche/xviii-secolo/pergolesi/o-magnum-mysterium.

Es. 6

Una dopo l'altra, tutte le parti sembrano passare a un andamento binario. L'ultimo ad arrendersi è il Canto, che conserva le figurazioni tipiche del ternario per tutte le due righe iniziali: ma non getta la spugna fino a quando le parti non hanno attaccato la seconda porzione di testo, dove la musica si dispone su un modulo ritmico che questa volta è indiscutibilmente quaternario (es. 7).

Dal punto di vista della teoria mensurale la nostra trascrizione ci sta conducendo a tradurre il semicerchio tagliato nei termini, decisamente bizzarri, di binarietà della *longa*; ma le sorprese non sono ancora finite. La frase *quibus coronavit* si traduce nuovamente in un duetto antifonico fra le coppie Tenore-Basso e Canto-Alto: le melodie sono perfettamente identiche a due a due, ma procedono alla distanza reciproca di cinque semibrevis.

Il modulo è ritornato dispari: se avessimo proseguito con la nostra prima trascrizione, quella in *caselle* da due semibrevis, le due melodie accoppiate si sarebbero disposte in modo esattamente antitetico nel contesto della partitura.

res cum co-ro - nis qui - bus co-ro - na - vit
 res cum co-ro - - - nis qui - bus co-ro - na -
 res cum co-ro - nis qui - bus co-ro - na - vit e-os Do-mi-nus
 res cum co-ro - - - nis qui - bus co-ro - na - vit e-os Do-mi-nus

Es. 7

Su quale base teorica si sarà appoggiato Andrea Gabrieli per giustificare un modulo compositivo da cinque semibrevis? E in ogni caso, il maestro sarà stato effettivamente capace di elaborare sulla sua *tabula compositoria* un totale di cinque semibrevis di fila? Le nostre conoscenze riguardo alle tecniche di scrittura proprie di un polifonista del Cinquecento sono con tutta probabilità troppo vaghe per permettere a qualunque studioso di escludere a cuor leggero questa possibilità. La situazione è in realtà ancor più imbarazzante perché i nostri scopi, quelli di formulare giudizi storici ed estetici relativi alla musica del passato, sono più alti: che significato poteva avere nella seconda metà del Cinquecento una frase da cinque semibrevis? Suonava del tutto naturale, oppure un po' fuori moda, oppure magari innovativa e sorprendente? In termini più semplici, una disposizione della frase di cinque in cinque è più frequente in Josquin oppure in Monteverdi? In quale direzione, stiamo finendo per chiederci, stava andando tutta la storia della musica? La nostra generazione trascrive da una vita la polifonia rinascimentale indossando i paraocchi della divisione in due semibrevis: è davvero convinta di possedere già le risposte a queste fondamentali domande?

CASELLE VS. BATTUTE

Filiae Jerusalem, è necessario precisare a questo punto, non costituisce una sorta di eccezionale *tour de force* compositivo: le questioni che sono state sollevate dalle nostre trascrizioni riguardano la scrittura più ordinaria e corrente utilizzata da Andrea Gabrieli. Ne fa fede il mottetto natalizio *Angelus ad pastores ait*, sia nella prima versione a quattro parti del 1576 sia nel suo successivo rifacimento a sette parti

del 1587.¹³ Questa è la seconda frase come appare nella redazione più recente:

it an - nun - ti - o vo - bis
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis gau -
 it an - nun - ti - o vo - bis gau - di -
 an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti -
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis gau -
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis

Es. 8 - *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli, 1587: Angelus ad pastores ait.*

Il testo «annuntio vobis» viene enunciato per tre volte, con la sola modifica dei numerosi scambi fra le parti; se la partitura impiega le *caselle*, tuttavia, queste tre frasi identiche acquistano la sgradevole apparenza di essere sfasate tra di loro. È sufficiente adottare una misura da tre semibrevis per vederle acquistare il loro senso (es. 9).

L'aspetto della frase migliora nettamente, ma a questo punto la divisione in battute inizia a prendere l'aspetto di una scelta, puramente casuale o comunque soggettiva, affidata soltanto al gusto o all'estro di chi trascrive. Diviene quindi necessario sgombrare il tavolo: a fronte di qualsiasi ipotesi alternativa, la trascrizione in caselle da due semibrevis costituisce una soluzione altrettanto soggettiva ma in ogni caso peggiore. Rappresenta un atteggiamento critico ancora più dipendente dal caso, se non altro per il fatto di essere stata preordinata

⁽¹³⁾ *Concerti di Andrea et di Gio. Gabrieli, organisti della sereniss. sig. de Venetia, continenti musica di chiesa, madrigali, e altro, per voci e stromenti musicali: à 6, 7, 8, 10, 12 e 16.* Venezia, Angelo Gardano, 1587.

ancora prima di prendere in mano la musica. Non è sostenuta da nessun tipo di argomento, né oggettivo né analitico né strutturale; e non fu mai adottata da nessun polifonista del Rinascimento. Il concetto della binarietà della *brevis*, da qualunque lato lo si voglia considerare, non trova nessun riscontro nella musica di Andrea Gabrieli.

it an - nun - ti - o vo -
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo -
 it an - nun - ti - o vo - bis
 an - nun - ti - o vo - bis an -
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo -
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis
 it an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo -

Es. 9

bis gau - di - um ma - gnum an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo -
 bis gau - di - um ma - gnum gau - di - um ma - gnum an - nun - ti - o vo - bis
 gau - di - um ma - gnum an - nun - ti - o vo - bis an -
 nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - gnum an - nun - ti - o vo - bis
 bis an - nun - ti - o vo - bis an - nun - ti - o vo -
 gau - di - um ma - gnum an - nun - ti - o vo -
 bis gau - di - um ma - gnum an - nun - ti - o vo -

Es. 10

La prosecuzione dello stesso episodio si presta a mettere alla prova i vantaggi di una divisione flessibile: distribuita in moduli da due e da tre semibrevis, la gestione dei multipli dell'unità di movimento assume l'aspetto di una scelta chiaramente intenzionale operata dall'autore (es. 10).

La prossima sezione mostra invece quanto sia arbitraria una trascrizione in *caselle* da due semibrevis: consiste infatti in una sola frase che viene ripetuta due volte in forma di eco. La musica è sostanzialmente identica a sé stessa, ma la disposizione sfasata rivela l'uso di un modulo dispari che è incompatibile con la divisione imposta dal trascrittore.

gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
 ma - gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
 qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e sal -
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e

Es. 11

La soluzione del passo non è difficile: l'episodio misura in tutto dieci semibrevis, per cui è sufficiente dividerlo ancora una volta in due battute complementari da cinque (es. 12).

Trascriviamo anche le prossime due frasi, disponendole direttamente nelle proporzioni che possono aiutare gli esecutori a comprendere il pensiero dell'autore. Le parti del Canto, del Tenore e del Canto II si scambiano uno spunto sincopato e cadenzale che divide la prima frase in tre battute da quattro semibrevis; le due parti di Basso e il Canto II dividono chiaramente la seconda in due battute da sei (es. 13).

Conclude questa serie di esempi la versione a quattro parti dello stesso mottetto, che risale alla stampa del 1576 ma elaborava fin dall'inizio le medesime frasi. Il modulo delle caselle da due semibrevi sosterrà il suo ultimo esame a partire dal secondo episodio (es. 14).

gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
 ma - gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
 qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e sal -
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di -
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e
 gnum qui - a na - tus est vo - bis ho - di - e

Es. 12

sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 e sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 e sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 e sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di

di par - vu - lus fi - li - us
 di par - vu - lus fi - li - us par - vu - lus fi - li -
 di par - vu - lus fi - li - us di -
 par - vu - lus fi - li - us di - e par - vu - lus fi - li - us
 di par - vu - lus fi - li - us ho - di - e par - vu - lus fi - li - us ho - di -
 par - vu - lus fi - li - us ho - di - e par - vu - lus fi - li - us ho -
 di par - vu - lus fi - li - us ho - di -

Es. 13

an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - -
 it an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -
 - it an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - -
 a - it an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -

Es. 14

La musicologia è talmente abituata a questa impostazione grafica da correre il rischio di non accorgersi neppure della sua evidente absurdità. Dove sono gli spostamenti armonici, dove si dirigono i movimenti del contrappunto? Il modulo binario impedisce di cogliere a colpo d'occhio la struttura della frase e trasforma il tessuto polifonico imitativo in un incomprensibile guazzabuglio. Una trascrizione che letteralmente occulta l'andamento strutturale di un brano avrà inesorabilmente l'effetto di impedire al direttore di cogliere il senso musicale di quello che sta eseguendo, soprattutto – ma non solo – se le sue competenze sono soltanto superficiali: finirà quindi per impedirgli di rendersi conto che i tempi da lui staccati, cosa di cui universalmente si recrimina nel mondo della musica antica, sono con tutta evidenza troppo lenti e privi di escursione dinamica. Nel secolo passato la colpa di questi cattivi risultati veniva fatta ricadere sulle figure, accusate a torto di essere troppo distanti dalla sensibilità degli esecutori moderni: la responsabilità era invece tutta della sterile divisione in due tempi. Per risolvere questo passaggio non bisogna fare altro che adottare le stesse misure da tre e da due già scelte nel caso della versione a sette parti.

an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - - -
 an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -
 an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - - -
 an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - - -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma -
 gnum an - nun - ti - o vo - bis gau - di - um ma - - -

Es. 15

Andrea Gabrieli alterna andamenti da tre semibrevis, di carattere più narrativo, con la sorpresa degli stretti passaggi a due: in un certo senso la sua abituale struttura a cinque è sempre dietro l'angolo. Eccone un'altra subito sotto, ben occultata dalle caselle posticce da due semibrevis: due frasi identiche fra loro, a parte la trasposizione alla quarta inferiore, in cui la disposizione delle stanghette si inverte in contraddizione con la struttura armonica e contrappuntistica dell'intero passaggio.

e sal - va - tor mun - - - di sal - va - tor mun - - -
 e sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 e sal - va - tor mun - - - di sal - va - tor mun - - -
 sal - va - tor mun - - - di sal - va - tor mun - - -

Es. 16

La lunghezza totale del frammento in questione è ancora una volta di dieci semibrevis. Si tratta sempre delle solite due frasi da cinque, che costituiscono una caratteristica costante dello stile dell'autore:

e sal - va - tor mun - - - di sal - va - tor mun - - -
 c sal - va - tor mun - di sal - va - tor mun - di
 e sal - va - tor mun - - - di sal - va - tor mun - - -
 sal - va - tor mun - - - di sal - va - tor mun - - -

Es. 17

Si potrebbe pensare a una divisione in due frasi da tre più due semibrevis, o da una più due più due; qualcuno potrebbe azzardare un modello da due più tre per caldeggiare l'idea di un effetto sincopato relativo alle semibrevis puntate. In nessun caso, tuttavia, una divisione ispirata in partenza alla rigida binarietà della *brevis* avrebbe la speranza di essere più efficace della più spinta o della più cervellotica tra queste soluzioni.

L'Alleluia conclusivo è portatore di una discrepanza che è comunissima nella musica rinascimentale: consiste in una intera sezione che viene reiterata, identica a sé stessa, ma che è composta da un numero dispari di semibrevi. In questo caso il totale è di tredici.

di al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 di al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 di al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Es. 18

La somma di due quantità dispari non sposta minimamente la posizione in batture della *longa* conclusiva, ma se viene tradotta nelle caselle da due semibrevi genera una ingiustificata inversione nella posizione delle stanghette:

ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Es. 19

La soluzione comune alle centinaia di passi simili che tutti gli autori rinascimentali scrivono correntemente è quella di riconoscere senza reticenze la presenza di uno o più moduli dispari. La sistemazione più elementare è quella che colloca una battuta da tre semibrevi nei punti che precedono la ripetizione e la cadenza finale.

di al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 di al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 di al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia
 ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia

Es. 20

Il trascrittore può a questo punto permettersi di non collocare più le indicazioni relative alla misura, una pedanteria grafica che in questo nuovo contesto è del tutto superflua; è più importante fermare l'attenzione sull'eventualità che questi arbitrari spostamenti possano alla lunga cominciare ad acquisire un loro significato. La musica impone da sempre il principio che la cadenza conclusiva di un brano sia quanto più possibile stabile e convincente, in modo da lasciare soddisfatti gli ascoltatori: i movimenti devono essere ben riconoscibili e privi di sorprese, quindi saldamente consolidati all'interno del repertorio e quindi ancora, in un certo senso, un po' all'antica. La cadenza collocata da Andrea Gabrieli nel 1576 riprende schemi contrappuntistici e armonici già impiegati da Willaert, Mouton, Gombert, Isaak e perfino da Obrecht: in altre parole riecheggia soluzioni che sono state elaborate quando la misura corrente era ancora il circolo intero del *tempus perfectum*. Collocare una isolata misura ternaria per disporre meglio in partitura una frottole di Tromboncino può essere molto di più che un imbarazzante *escamotage* se si tiene presente che il compositore stesso aveva fatto i suoi primi timidi passi mettendo in fila le semibrevis a tre per tre: musicologi ed esecutori dovrebbero cominciare a riflettere su queste importanti considerazioni estetiche.¹⁴

⁽¹⁴⁾ Una realizzazione grafica, ma anche sonora, di tutti i brani che sono stati esaminati nel corso di questo contributo è disponibile sul sito www.tmpol.it curato personalmente dall'autore. Il sito offre alla discussione un totale di oltre duecento partiture, dedicate a musiche di ogni epoca e stile, trascritte e realizzate mettendo alla prova una vasta scelta di criteri alternativi.

PAOLA DESSÌ

POLIFONIE SEMPLICI DELLA TRADIZIONE CAMALDOLESE NELLA BIBLIOTECA CLASSESE DI RAVENNA

L'importanza attribuita alla musica dalla comunità camaldolese è ampiamente documentata. Diversi sono infatti gli studi che attestano l'attività musicale di alcune comunità specifiche, nonché la presenza di qualificati e prolifici musicisti appartenenti all'ordine camaldolese la cui fortuna era nota ben al di fuori della cerchia degli intellettuali legati alla congregazione monastica.¹ Questa attività musicale affiancava la presenza costante della musica nella liturgia, testimoniata dai codici attualmente conservati, riferibili all'ordine camaldolese,² e dagli inventari di abbazie monastiche che restituiscono una presenza consistente del patrimonio librario ad uso liturgico musicale.³

⁽¹⁾ Tra gli studi più significativi si citano: DANIELE TORELLI, *Vita musicale e archivi: i musicisti camaldolesi tra le carte dell'abbazia della Vangadizza*, in *Mille anni di storia camaldolese negli archivi dell'Emilia-Romagna*, Atti del convegno di Ravenna, 11 ottobre 2012, a cura di G. Zacchè, Modena, Mucchi, 2013, pp. 67-80; ID., *Orazio Tarditi e i compositori della Congregazione camaldolese; un modello della cultura musicale nel monachesimo seicentesco*, in *Barocco padano*, V, Atti del XIII convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII, Brescia, 18-20 luglio 2005, a cura di A. Colzani, A. Luppi, M. Padoan, Como, Antiquae musicae italicae studiosi (AMIS), 2008, pp. 125-176; CARLIDA STEFFAN, *La dilettevole devozione: meccanismi musicali e spettacolari per un triduo camaldolese a San Michele*, «Rassegna veneta di studi musicali», 7-8, 1991, pp. 147-166.

⁽²⁾ Per un censimento dei mss. camaldolesi cfr. GIACOMO BAROFFIO, *Iter liturgicum italicum: editio maior*, Stroncone, Associazione San Michele Arcangelo, 2011. Come studi specifici cfr. ad esempio: *I libri del silenzio: scrittura e spiritualità sulle tracce della storia dell'ordine camaldolese a Ravenna dalle origini al XVI secolo*, a cura di C. Giuliani, Ravenna, Longo, 2013; CRISTINA DI ZIO, *Il Kyriale del 1761 conservato nell'archivio del monastero di Santa Croce a Fonte Avellana*, «Musica e figura», 1, 2011, pp. 187-213.

⁽³⁾ Un esempio di inventario è riportato in D. TORELLI, *Vita musicale e archivi*, cit., pp. 78-79. Interessante rilevare anche un fenomeno di migrazione dei codici camaldo-