

Introduzione

«Come on, rock god, fuck me, fuck me good!». È la frase che la giornalista Patricia Kennealy urla a Jim Morrison, il “dio del rock”: è il momento tipico del loro rituale pagano, con tanto di drink a base di sangue e cori dai *Carmina Burana*. Almeno questa è la ricostruzione, poi contestata da Kennealy, che propose Oliver Stone nel film *The Doors* (1991), biopic su Morrison. A Stone piacevano i *Carmina Burana* che riutilizzò anche in una sequenza altrettanto famosa di *Natural Born Killers* (1994), quando ormai il clima evocato da quelle scene – ancestrali, violente, per molti versi becere – era ormai parte indissolubile della cantata di Orff.

Non era sempre stato così. Negli anni Settanta i *Carmina Burana* erano un brano eseguito ancora raramente, conosciuto da un ristretto gruppo di hipster e da chi era affascinato dall'emergente *early music revival*. Il primo accesso alla popolarità si ebbe con la distribuzione in video (1975) dell'allestimento di Jean-Pierre Ponnelle. L'immaginario estetico s'ispirava ai quadri di Bosch e, benché la provocazione erotica fosse evidente, l'atmosfera era gioiosa e sofisticata. Ray Manzarek, il tastierista dei Doors – gli stessi Doors raccontati da Stone – poté uscire nel 1983 con una versione rock dei *Carmina Burana*. L'album *progressive*, prodotto da Philip Glass, appariva ironico e intellettuale: la cover del disco proponeva un collage dei dipinti di Bosch che rimandava alla scenografia di Ponnelle.

Manzarek era però fuori tempo. Nel 1981 era uscito nelle sale *Excalibur* di John Boorman. Qui la musica di Orff – o meglio il solo primo brano, *O Fortuna* – si fondeva efficacemente con le scene arcaiche e visionarie del film sul mito arturiano. La scelta musicale sancirà il successo popolare di Orff, ma imbrigherà il brano in un immaginario apocalittico e brutale. Il giudizio infastidito verso il compositore, manifestato negli anni successivi da molta critica musicale (con in mente quasi esclusivamente i *Carmina Burana*), trovò argomenti proprio in quella popolarità trionfante che si era ormai soliti riferire alla musica di Orff. L'errore non fu il giudizio, che ogni

volta vale per quello che è, ma il non aver riconosciuto che la cantata di Orff, ben prima di Boorman, aveva messo in atto una profonda trasformazione dei paradigmi con cui ci si rivolgeva al passato, soprattutto musicale.

Orff non operò consapevolmente né direttamente sull'idea che abbiamo di Medioevo musicale, ma innescò una trasformazione che prese piede a partire dal dopoguerra all'interno del fenomeno assai complesso dell'*early music revival*, movimento che, insieme al rock, è stato forse la rivoluzione musicale più importante del secondo Novecento.

Di Orff è poi un altro merito, ben più significativo: dare popolarità a un manoscritto medievale che altrimenti sarebbe rimasto uno dei tanti, noto solo agli esperti. A quel manoscritto va riconosciuto un ruolo singolare, che ha prodotto conseguenze radicali, cioè la creazione di un nuovo tipo di libro musicale, di grande fortuna per tutto il Medioevo e oltre: il canzoniere. Trasferire canzoni sulla pagina significava mettere in atto un nuovo modo di usare la notazione musicale: non più, come in passato, con finalità didattiche e liturgiche, ma per dar forma grafica al canto. Se non apparisse una forzatura – ma ci sarà modo di approfondire – si può dire che il primo momento in cui la notazione diventa *medium* su larga scala dell'arte musicale, distaccandosi dalla dipendenza liturgica e diventando la ragione per tenere insieme un intero libro, è con questo manoscritto, il *Codex Buranus*.

I *Carmina Burana* di otto secoli fa

La musica raccolta nel codice continua però a sfuggirci ed è un problema ancora aperto. Non tanto perché i neumi del *Codex* non siano trascrivibili – molte melodie si rintracciano in altri manoscritti – quanto perché pochissimo sappiamo sull'ambiente culturale che lo ha prodotto. Siamo abituati a pensare alla musica di quest'epoca – intorno al 1200 – attraverso due astrazioni che ancora appaiono incompatibili fra loro: da un lato la polifonia sacra della scuola di Notre Dame (Leoninus, Perotinus), dall'altro la lirica cortese in volgare (trovatori, trovieri, Minnesänger). Il *Codex* sembra invece caduto da un altro pianeta: perché è sì un canzoniere, ma canta in latino e con liriche non sempre riferibili all'amor cortese; tutt'altro che estraneo agli ambienti ecclesiastici, eppure orgogliosamente critico verso la corruzione della Chiesa; pronto a bacchettare l'immoralità del mondo, e insieme compiaciuto nel raccontare l'amore illecito, il gioco, il vino, il piacere.

Il *Codex Buranus*, come noto, non fu redatto a Benediktbeuern (Baviera), da cui prende il nome, ma dovrebbe provenire dagli ambienti corti-

giani dell'Alto Adige, la cui sede più probabile è il monastero di Novacella, vicino a Bressanone (Steer, 1983). Il contesto è quello del principale luogo di sosta lungo l'itinerario che porta al passo del Brennero, passo che è il cuore delle continue interazioni fra Italia e Germania, incrementate proprio in quegli anni da Federico II. E non si può escludere che proprio Federico, o qualche personaggio della sua corte, sia il destinatario del manoscritto. Il sovrano è lo stesso della lirica siciliana e la regione confina con la Marca Trevigiana, quella in cui si compilarono le prime raccolte trobadoriche.

L'eclitticità del *Codex Buranus* permette di rimettere insieme contesti apparentemente distanti e offrire uno scenario musicale più coerente. Serve però rivedere quei pregiudizi romantici che proprio il *Codex* ha originato: il mito dei goliardi irriverenti, dei chierici vaganti, delle corti d'amore, del folklore medievale. E per farlo non va dimenticato che il libro all'epoca era ancora estraneo alla lirica, la cui principale trasmissione rimaneva orale. La musica in questo senso diventa strumento prezioso per immaginare una cultura che non usa la scrittura, la cui inafferrabilità ci obbliga a prendere le distanze dalla tradizione rassicurante ed elitaria del libro.

Il latino, di lì a poco, non avrà più l'esclusiva del prestigio culturale. Il *Codex Buranus*, nel raccogliere il meglio dell'ultima stagione latina, non si limita a chiudere un'epoca, ma pone le basi per quella successiva. La sua condizione di cerniera obbliga a capire perché il volgare, che pure era sempre esistito, proprio in quel momento sceglie di diventare letteratura. E la risposta – coerente al contributo della cultura italo-germanica da cui proviene – ritrova nel *Codex* un momento determinante di quel passaggio.

L'invenzione del suono medievale

Sebbene sia da un paio di secoli che cerchiamo di ricostruire la musica del Medioevo, gli esiti fin qui ottenuti non sembrano soddisfacenti. L'idea di suono antico è finora scaturita dalla riscoperta, di volta in volta, di uno specifico genere musicale: gli studi ottocenteschi dei monaci solesmensis hanno "inventato" il gregoriano senza ritmo da cui non sappiamo più separarci; la ricerca filologica sulla lirica volgare, distinta per lingua, ha generato in ambito musicologico altrettanti stili di canto (così le *cantigas* spagnole si eseguono con le nacchere, le laudi italiane imitano il gregoriano, il Minnesang tedesco sembra sempre un po' alticcio, i trovieri francesi appaiono stonati come le vielle che li accompagnano); accanto a ciò la polifonia sontuosa e asettica del Medioevo, rigorosamente a cappella, su cui la ricerca accademica ha investito il grosso delle sue forze, oltre a suonare statica

e algida, sembra provenire da un pianeta distante anni luce dalla lirica di quegli stessi anni.

Questi tre percorsi archeologici (gregoriano, trovatori, polifonia), pur parlando lingue incompatibili fra loro, si accordano almeno su un punto: il suono medievale deve essere ieratico e impersonale. La convinzione nasce in quella musicologia primonovecentesca che, sorta all'interno della filologia romanza, voleva nobilitare la propria disciplina per renderla appetibile alla ricerca accademica – far salire in cattedra la musica, considerata intrattenimento, non fu cosa facile a quei tempi. Ma per far questo preferì restituire un Medioevo musicale algido e inesistente.

La prima straordinaria rottura con la “noia” accademica del suono medievale si ebbe con la ventata folk introdotta dai gruppi di musica antica degli anni Sessanta. In quegli stessi anni l'*early music* divenne un fenomeno di portata internazionale, gli interpreti si rivolgevano a un pubblico che ascoltava anche jazz e rock, e sembrava normale che Bob Dylan cantasse ballate medievali (Upton, 2019). La svolta che indusse a concepire un Medioevo vibrante di ritmo e passione – svolta eversiva per l'epoca – avvenne proprio a partire dai tentativi di riprodurre le musiche originali dei *Carmina Burana*, non quelle inventate da Orff, ma proprio quelle medievali, testimoniate dal *Codex Buranus*.

Questo cambio di rotta, come ci sarà modo di raccontare, è stato soprattutto possibile perché la musica di Orff aveva offerto un'alternativa seducente al modello ufficiale di Medioevo. I pionieri di questa “rottura” furono Noah Greenberg e Thomas Binkley. Il primo, un maestro di coro accusato di comunismo nell'America di McCarthy, allestì un dramma latino musicale del XIII secolo, ottenendo un successo travolgente. Il secondo era solo un giovane americano venuto a studiare in Germania. Con il suo gruppo, lo Studio der frühen Musik, incise due straordinari LP che per la prima volta fecero ascoltare le melodie originali del *Codex* (o presunte tali). Entrambi proposero un'idea di musica medievale mai udita fino a quel momento. Le percussioni, la vocalità popolare, il gusto per l'intrattenimento contribuivano a una resa musicale inattesa. Tanto più seducente perché in fondo non così lontana dall'estetica di Orff. Greenberg e Binkley, prima ancora di sonorizzare la notazione del Duecento, rispondevano alla spontanea fisicità della musica, principio cui da sempre si sono attenuti i musicisti e, possiamo immaginare, gli stessi cantori medievali. Quel suono “inventato” non riproponeva semplicemente quello di Orff, faceva molto di più: perseguiva le stesse intuizioni.

Il favore popolare suscitato da questi esperimenti, presto riproposti da molti gruppi musicali, permise alla musica medievale di accedere ai grandi media e d'interagire con la produzione pop e rock, almeno finché negli anni Ottanta l'accademia non pretese di riprendere il controllo della situazione, rivendicando competenze su un Medioevo musicale che era da sempre oggetto dei suoi studi e che, in effetti, era stata essa stessa a inventare. Lo scopo non era contrastare il successo degli emergenti ensemble musicali, ma godere della stessa popolarità. Lo snobismo intellettuale e il rigorismo ideologico non furono però in grado di confrontarsi con il mercato: la musica medievale sarebbe ritornata ad essere appannaggio di pochi appassionati e il Medioevo *hippie* fu fatto tacere. Durò poco anche questa seconda fase "accademica" perché l'epoca di internet scardinò ogni proposito purista, e presto gli indirizzi colti imposti dall'alto rimasero inascoltati. Oggi la musica pre-rinascimentale continua ad essere passione di pochi, ma le miriadi di connessioni digitali e indipendenti che la rete ha generato hanno permesso un pluralismo di esecuzioni e proposte impensabile fino a vent'anni fa.

Queste pagine non si limitano a raccontare gli otto secoli di vita di uno dei più straordinari manoscritti medievali ma, nel mettere a fuoco l'inizio e la fine della sua storia, tentano di offrire una chiave alternativa per conoscere la musica della società che ha realizzato il *Codex Buranus*, a partire da quel «rinascimento del XII secolo» che è forse uno dei momenti più entusiasmanti del nostro passato. E dal momento che la ricostruzione della storia è, come credo, una proiezione del presente, le liriche del *Codex*, di rimbalzo, possono diventare lo specchio indispensabile per osservare il nostro tempo, interpretare i nostri gusti musicali, analizzare i modi con cui cerchiamo di capire noi stessi tornando, come in una seduta psicanalitica, alle origini della nostra cultura.

Traduzioni e altre note

Il latino è certamente un ostacolo alla possibilità di lasciarsi sedurre dalle liriche del *Codex*. Gli esempi qui proposti sono stati tradotti in forma metrica per conservare almeno il ritmo del verso. Conosco bene l'obiezione di chi, dovendo scegliere fra la verità di una traduzione fedele, e la musicalità di una infedele, non ha dubbi nel preferire relazioni stabili. Ma questa indagine si occupa del suono della lirica latina, e il pulsare della parola è il primo passo per cominciare a immaginare il canto: accontentarsi del solo contenuto avrebbe trascurato la componente fisica della parola e avrebbe

impoverito la potenzialità del verso. Per lo stesso motivo le citazioni e le traduzioni dei versi sono senza punteggiatura. Non è un'eccentricità, ma la dimostrazione che il ritmo crea le frasi, perché respira con la musica. Se così non è, la colpa è del verso mal tradotto. Solo i versi che usano il metro come artificio hanno bisogno della punteggiatura. Quando il metro (letterario) è diretta conseguenza del ritmo (musicale) non servono altri accorgimenti – chiarirò meglio questi aspetti. In ogni caso una traduzione in prosa e con punteggiatura, almeno delle liriche trattate in questo volume, è nelle schede che ho predisposto online all'indirizzo:

www.examenapium.it/carmina

Sul sito è possibile trovare una dettagliata bibliografia di ciascun brano discusso, l'accesso diretto alle fonti, l'edizione delle musiche e tutte le informazioni che ho usato per scrivere questo libro¹. Ho preferito lasciare sul web il lavoro documentario e filologico per avere qui lo spazio per offrire opportune chiavi di lettura. Troppo spesso la ricerca soffoca l'approccio critico con l'accumulo di dati (quando non lo sostituisce). Anche se il confronto con la bibliografia e le fonti è certamente imprescindibile per conoscere la storia, avendo peraltro occupato la maggior parte del tempo di questa ricerca, non necessariamente il lavoro preliminare (comunque conservato sulla pagina web) merita di essere riversato sul lettore.

Simile funzione assumono gli *Intermezzi* che si alternano ai quattro capitoli di questo libro: indispensabili per una comprensione più consapevole dei vari aspetti affrontati, in quanto approfondimenti possono anche esser letti in un secondo tempo. E, in generale, ogni parte di questo libro può essere avvicinata nell'ordine che la curiosità del lettore preferisce: rimandi interni offriranno gli agganci necessari.

Ringrazio Giovanni Cestino, Lucia Marchi, Mattia Merlini, Eugenio Refini e Francesco Stella che hanno letto in anteprima il dattiloscritto. Li ringrazio per i numerosi suggerimenti, ma soprattutto per aver dedicato il loro tempo alle mie passioni. Un atto di condivisione che è spesso la vera ragione della ricerca.

1. Nella pagina web segnalata c'è anche il riferimento per trovare la traduzione italiana di ciascuna lirica: non esiste una traduzione integrale del *Codex Buranus*, almeno in italiano, ma sette edizioni parziali (Corradino, 1892; Vertova, 1952; Vecchi, 1952; Rossi, 1989; Zanetti, 1990; Bianchini, 2003; Petrone, 2015), cui si aggiungono traduzioni di singole liriche in articoli o booklet di dischi.