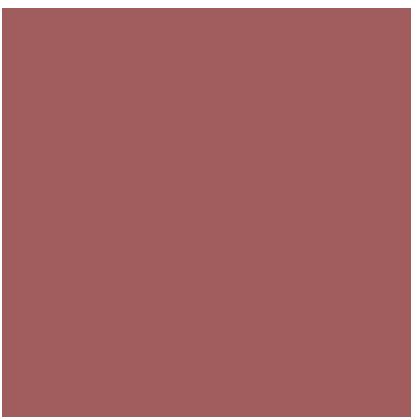
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

QUADERNI 13

Silenzi e parole, presenze e assenze: discorsi sulla scrittura

a cura di Adriana Paolini



Trento 2022

Q

L'attività dello scrivere coinvolge numerosi aspetti della quotidianità ma è anche l'espressione – e l'origine – di un complesso di conoscenze, abitudini, competenze, culture di cui è necessario acquisire nuova consapevolezza. È necessario perché è opportuno riprendere dimestichezza con gli strumenti utili per realizzare le proprie capacità di 'dire' per iscritto ciò che si è e si vuole essere. D'altro canto, riprendere coscienza di che cosa davvero rappresenti la scrittura, *medium* di forme, di idee e di significati, permette di porsi criticamente in un mondo che mai fu così tanto scritto e nel quale ci muoviamo con difficoltà, spesso subendo il potere esercitato per mezzo di quella.
È nato per questo il progetto dei *Discorsi sulla scrittura* del Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento: 14 incontri online durante i quali il tema della scrittura è stato affrontato da studiosi ed esperti di diverse discipline che dello scrivere si occupano con approcci differenti ma che tutti pongono al centro della propria esperienza di vita e di lavoro. Gli incontri sono stati pensati dapprima in forma di seminario e poi, dopo aver recepito le istanze di chi era in ascolto e ancora cercava di approfondire e di capire, si è deciso di raccogliere argomenti e riflessioni in questo libro così da rilanciare la discussione e dare continuità al dibattito. Il volume raccoglie quindi dieci interventi dai *Discorsi sulla scrittura*, suddivisi in due sezioni – «Le scritture per la storia» e «Le scritture per le arti» – e preceduti da un saggio concepito come *fil rouge* per muoversi nelle tante e sempre significative 'presenze e assenze' di parole scritte.

Quaderni

13

UNIVERSITÀ
DI TRENTO
Dipartimento di
Lettere e Filosofia

Collana Quaderni n. 13
Direttore: Andrea Giorgi
Redazione a cura di Fabio Serafini - Ufficio Editoria Scientifica di Ateneo

© 2022 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento
tel. 0461 281722
http://www.lettere.unitn.it/222/collana-quaderni
e-mail: editoria.lett@unitn.it

ISBN 978-88-8443-995-6

Edizione digitale: dicembre 2022

Silenzi e parole, presenze e assenze: discorsi sulla scrittura

a cura di Adriana Paolini

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Comitato scientifico

Andrea Giorgi (coordinatore)
Marco Bellabarba
Sandra Pietrini
Irene Zavattero

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Sommario

Marco Gozzi, *Introduzione* 7

Adriana Paolini, *Presenze e assenze sulla pagina scritta* 11

Le scritture per la storia

Marina Benedetti, *Oralità e scrittura. Parole e silenzio sulle donne medievali* 37

Adriana Paolini, *In margine alle pagine. Le scritture dei lettori* 57

Matteo Cova, *Ricostruire ciò che è scomparso. L'archeologia dei frammenti di manoscritti* 87

Nadia Pedot, *Le parole rubate. Tra memoria e identità disperse* 113

Attilio Bartoli Langeli, *Discorsi sulla scrittura* 139

Le scritture per le arti

Marco Gozzi, *Scrivere la musica* 159

Lisa Ginzburg, *Formazione, romanzo, formazione del romanzo* 185

Roberto Keller, *Lo sguardo dell'editore dal manoscritto alla libreria* 201

Paula Rebecca Schreiber, *«Scrivo come Bukowski, tu frasi da Fabio Volo». Prospettive sulla scrittura nel rap italiano* 221

Angelo D. Morandini, Data's rain. *Scrittura e arte visiva* 239

Ringraziamenti 269

Profili biografici degli autori 271

Indice dei nomi 277

Marco Gozzi

Scrivere la musica

Si può scrivere la musica? Si può *veramente* scrivere la musica? E, soprattutto, serve scrivere la musica? Quando si va ad ascoltare una conferenza o ad una lezione importante, con un eccellente relatore, ogni tanto si vede qualcuno nel pubblico che prende appunti, che scrive. Succede lo stesso ad un concerto? C'è qualcuno che annota i temi ascoltando una sinfonia di Beethoven? Qualcuno che va ad un concerto di Vasco Rossi con il quaderno di musica per scrivere le sue canzoni mentre canta?

Anche molti musicisti professionisti non sanno scrivere sotto dettatura, è un'abilità che viene assai poco coltivata anche nei Conservatori, perché moltissima musica, soprattutto quella considerata non 'colta', vive di oralità, vive di memoria, è sempre vissuta essenzialmente di memoria. Anche nel Medioevo era principalmente così: nessuno leggeva le canzoni mentre cantava, anche le canzoni importanti, dottrinali – si pensi all'episodio di Casella nel secondo canto del Purgatorio dantesco –,[1] erano tramandate a memoria per quanto riguarda l'intonazione musicale.

Agli inizi del VII secolo il vescovo di Siviglia Isidoro scriveva: «Nisi memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt»

[1] Cfr. M. Gozzi, *«La musica trae a sé li spiriti umani». Rileggendo il secondo canto del Purgatorio dantesco*, in A. Ziino (a cura di), *Dante e la musica del suo tempo: musicologia e filologia a confronto*, Fondazione Giovanni Pierluigi da Palestrina, Palestrina, in stampa, che contiene ulteriori rimandi bibliografici sul tema.

('Se i suoni non sono trattenuti dalla memoria svaniscono, perché non si possono scrivere').[2] Attorno al X secolo si incontrano i primi manoscritti con notazione.

Il contributo intende mostrare solo pochi eloquenti esempi di scrittura musicale medievale (che riguardano perciò gli inizi di quella esperienza nel mondo latino) e desidera rispondere alle semplici domande retoriche poste all'inizio.

Il primo esempio (*fig. 1*) riguarda il manoscritto del X secolo Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121 (1151), accessibile in riproduzione facsimilare nell'ottimo progetto di digitalizzazione che riguarda i codici svizzeri.[3] Nella pagina 26 di questo manoscritto[4] si trova il *communio* (ossia il canto di comunione, qui indicato con la rubrica '*CO*') della prima Messa di Natale (*in nocte*), il cui testo – tratto dal secondo emistichio del terzo versetto del salmo *Dixit Dominus* (n. 110) – è *In splendoribus sanctorum, ex utero, ante luciferum, genui te*.[5]

La notazione neumatica sangallese segnata sopra il testo del *communio* e degli altri canti liturgici natalizi 'dipinge' la melodia, ma è necessario conoscerla a memoria per poterla cantare: i segni indicano solo vagamente la direzione e il ritmo del canto, ma non indicano l'altezza delle note. Perché, allora, si comincia a scrivere la musica, con un sistema che per noi sembra del tutto bizzarro: da una parte la notazione non indica nemmeno l'altezza precisa delle note (quindi chi non conosce a memoria il brano musicale non ha alcuna possibilità di cantarlo leggendo dal libro), dall'al-

---

[2] Isidorus Hispalensis, *Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W.M. Lindsay, Oxford University Press, Oxford 1989, p. 163.

[3] E-codices - Biblioteca virtuale dei manoscritti conservati in Svizzera, https://www.e-codices.unifr.ch/it/list/one/sbe/0121.

[4] https://www.e-codices.unifr.ch/it/sbe/0121/26.

[5] Sul communio *In splendoribus* si veda M. Gozzi, *«In laude confitentis est praedicatio, in cantico amantis affectio»: la preghiera raddoppiata del gregoriano*, «Fogli Campostrini», 5 (2013), pp. 211-236, in part. 213-217 (disponibile anche online: https://guidalbertobormolini.it/wp-content/uploads/2017/11/Fogli_Campostrini_vol5_2013_1.pdf).

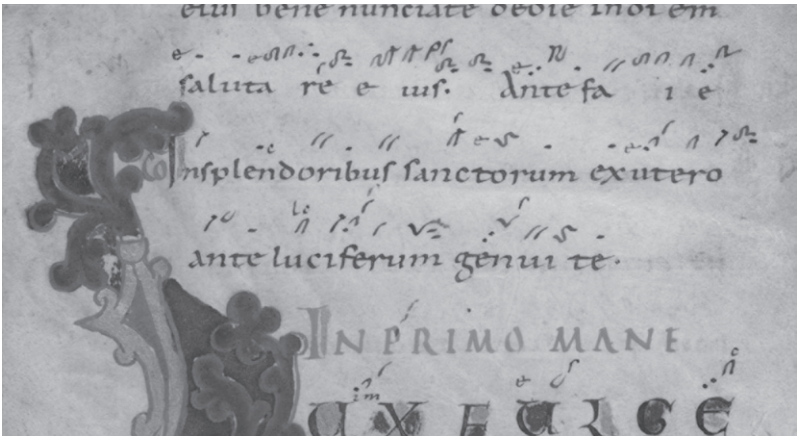


Fig. 1 - Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Codex 121 (1151), p. 26: particolare del communio *In splendoribus*.

tra la notazione presenta una serie numerosa di precise indicazioni di tipo ritmico, attraverso l'uso di episemi, di mutamenti nella forma dei neumi e di lettere significative (la 'c' di *celeriter*, la 't' di *trahere* ecc.). La ragione di questa apparente contraddizione è comprensibile considerando il contesto storico che ha portato alla scrittura dei segni neumatici: Pipino il Breve ricevette nel 754 la visita di papa Stefano II, che gli chiedeva aiuto contro i Longobardi; in quella occasione ci si accorse che i cantori franchi cantavano in sostanza gli stessi canti dei cantori romani, ma con inflessioni molto diverse nei particolari esecutivi e che, dunque, romani e francesi non potevano cantare insieme. Quando Carlo Magno divenne imperatore volle che in tutto il Sacro Romano Impero si cantasse come a Roma, e i cantori romani furono inviati a due a due in Francia per reinsegnare i canti. La paternità di quei canti fu attribuita a papa Gregorio, di qui il nome di 'gregoriano', per far digerire ai cantori gallici il nuovo modo di cantare che fu imposto d'autorità. L'unificazione riuscì, ma ci volle più di un secolo e un grande ausilio fu fornito dai codici che registravano minutamente le inflessioni ritmiche ed esecutive praticate e insegnate dai cantori romani.

Il secondo esempio (*fig. 2*) mostra l'inizio del *versus* bilingue latino-provenzale *In hoc anni circulo* che si incontra a c. 48r del manoscritto Paris, Bibliothèque nationale de France, lat. 1139:[6] un codice dell'XI-XII secolo contenente sequenze, tropi, *cantilenae* e drammi liturgici, proveniente dal monastero benedettino di San Marziale di Limoges e scritto in notazione aquitana. Questo tipo di notazione è abbastanza preciso dal punto di vista della diastemazia (ossia permette – seppur con numerose incertezze – di leggere l'altezza delle note), ma è invece muto dal punto di vista ritmico. La costruzione fortemente ritmica del testo letterario di questo canto, unitamente alle molte testimonianze tramandate in notazione mensurale da codici più recenti,[7] portano invece a ritenere che sin dall'inizio questa canzone natalizia avesse una struttura ritmica assai importante anche dal punto di vista musicale. Si veda, ad esempio, la sequenza-ballata *Verbum caro factum est* che si legge nel manoscritto di provenienza bobbiese Torino, Biblioteca Nazionale, ms. F I 4 (XIV sec.), a c. 334r (*fig. 3*).[8]

Il manoscritto di San Marziale mostra dunque un tipo di notazione che è l'opposto della notazione sangallese del X e XI secolo: il copista aquitano ha inteso preservare in qualche modo nel segno notazionale le sole altezze melodiche, lasciando il ritmo musicale alla memoria del cantore, mentre il copista benedettino di Einsiedeln era tutto proiettato a prescrivere alcuni aspetti esecutivi particolari di una melodia ben conosciuta a memoria. In ogni caso nessuno dei due codici ci può servire per ricostruire pienamente la fisionomia di quei canti: troppi elementi sono mancanti, e troppe consuetudini dell'epoca ci sono ignote. Qualsiasi trascrizione in notazione moderna è una pura ipotesi del tutto

[6] Riproduzione facsimilare integrale del codice all'indirizzo https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000946s.

[7] Sul diffusissimo brano con ritornello *Verbum caro factum est* (la cui prima strofa è *In hoc anni circulo*) si veda M. Gozzi, *Sequenze*, in Id. (Hg.), *Cantus fractus italiano: un'antologia*, Georg Olms Verlag, Hildesheim - Zürich - New York 2012 (Musica mensurabilis, Band 4), pp. 43-134, in part. 63-69.

[8] Ivi, pp. 62 (facsimile), 113-114 (trascrizione).

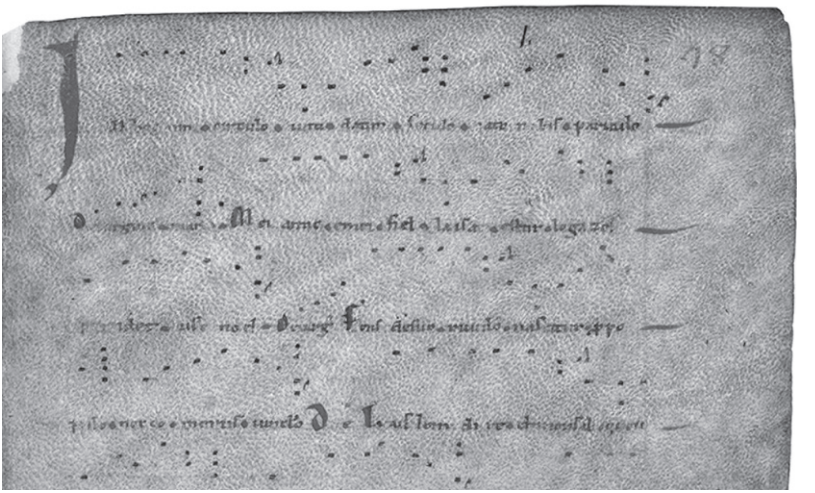


Fig. 2 - In hoc anni circulo
in Paris, Bibliothèque nationale
de France, lat. 1139, c. 48r.

Fig. 3 - Verbum caro factum est
in Torino, Biblioteca Nazionale,
ms. F I 4, c. 334r.

aleatoria;[9] anche se per la ricostruzione ci si basasse sul confronto con testimoni più tardi, non si tratterebbe in alcun modo di una operazione filologica.

[9] Un'ipotesi di trascrizione, per nulla condivisibile, di *In hoc anni circulo* (in *protus* autentico, ma con *repercussio* a *si*), si legge in J. Haines, *Medieval Song in Romance Languages*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, p. 215.

I tipi di notazione utilizzati nel Medioevo per il canto liturgico cambiano nel tempo e da luogo a luogo; sono poi differenti nei diversi Ordini religiosi.

La *fig. 4* mostra due pagine del manoscritto 61 di Castel Tirolo,[10] che contengono le famose sequenze mariane *Verbum bonum et suave* e *Ave mundi spes Maria*.[11] Lo scriba di questo *Missale* plenario del primo Trecento è il monaco cistercense Rüdgerus (proveniente dall'abbazia di Stams), che il 23 gennaio 1304 pose la sua sottoscrizione alla fine del codice 1 della Biblioteca dell'abbazia di Stams e che il 19 aprile 1312 finì di copiare il manoscritto ora a Innsbruck, Biblioteca universitaria, cod. 26.

È bene ricordare che l'abbazia di Stams fu fondata nel 1273 dal conte del Tirolo Mainardo II e da sua moglie Elisabetta di Baviera e che fu destinata ad essere il luogo di sepoltura dei conti di Tirolo-Gorizia ed è per questo che i conti del Tirolo chiamarono spesso nel castello monaci di Stams per il servizio liturgico nella doppia cappella dedicata a san Pancrazio (altare inferiore) e a santa Elisabetta d'Ungheria (altare superiore).

Probabilmente Rüdgerus fu chiamato come cappellano a Castel Tirolo nella primavera del 1306, a seguito della morte di don Rodolfo, registrata nel calendario di *CT 60* al 10 aprile. Il monaco Rüdgerus assunse forse anche compiti di notaio, come era accaduto per il suo predecessore, ma il Messale l'aveva con ogni probabilità già confezionato per l'uso personale presso qualche piccola chiesa parrocchiale dipendente da Stams.

---

[10] Tirolo, Biblioteca di Castel Tirolo - Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, inv. n. 50218528, *olim* n. 61. La riproduzione facsimilare a colori del codice e una sua dettagliata descrizione e contestualizzazione si trovano in M. Gozzi, *I codici liturgici di Castel Tirolo*, LIM, Lucca 2012 (Monumenta Liturgiae et Cantus, 1).

[11] Sulle due sequenze si veda almeno M. Gozzi, *Sequence Texts in Transmission (ca. 1200 - ca. 1500)*, in D.V. Filippi - A. Pavanello (eds.), *Motet Cycles between Devotion and Liturgy*, Schwabe, Basel 2019 (Schola Cantorum Basiliensis. Scripta, 7), pp. 157-188.

Fig. 4 - Le sequenze mariane *Verbum bonum* e *Ave mundi* nel manoscritto Tirolo, Biblioteca di Castel Tirolo - Museo storico-culturale della Provincia di Bolzano, inv. n. 50218528, *olim* n. 61, cc. 263v-264r. Fotografia di Paolo Chisté (da M. Gozzi, *I codici liturgici di Castel Tirolo*, LIM, Lucca 2012).

La notazione musicale – in inchiostro nero su tetragramma rosso – è molto particolare e si differenzia dalla tipica notazione neumatica gotica (la cosiddetta *Hufnagelschrift*) soprattutto per la presenza di una *virga* (il principale neuma monosonico) a forma di '7', che si riscontra solo in pochi altri manoscritti, tutti di provenienza cistercense e di area austriaca, come Zwettl, Stiftsbibliothek, ms. 195 (Antifonario cistercense del XIII sec.); Heiligenkreuz, Stiftsbibliothek, mss. 20 e 65 (Antifonari cistercensi del XIII sec.); Graz, Universitätsbibliothek, mss. 9-10 (Graduali cistercensi del XV sec. provenienti forse da Neuberg); ms. 28 (Antifonario cistercense del XIV sec. proveniente da Neuberg); mss. 114 e 129 (Antifonari-Innari del XV sec. provenienti da Neuberg).

È bene soffermarsi brevemente anzitutto sulla sequenza *Verbum bonum*, nella versione del codice di Castel Tirolo (c. 263v), trascritta in notazione moderna nella *fig. 5* (con la correzione di alcuni errori melodici su «illud Ave» e con l'ipotetica ricostruzione ritmica di cui si dirà fra poco). Il testo, con traduzione italiana di servizio, è il seguente:

1a. Verbum bonum et suave personemus illud 'ave', per quod Christi fit conclave virgo, mater, filia.	Cantiamo quell''Ave', la parola buona e soave per cui divenne dimora di Cristo la Vergine, [che è] madre e figlia.
1b. Per quod 'ave' salutata, mox concepit fecundata virgo David stirpe nata, inter spinas lilia.	Salutata da quell''Ave' la Vergine divenne madre e subito concepì, nata dalla stirpe di Davide, giglio tra le spine.
2a. Ave, veri Salominis Mater, vellus Gedeonis Cuius magi tribus donis Laudant puerperium.	Ave, madre del vero Salomone, vello di Gedeone: i magi onorarono tuo figlio con i loro tre doni.
2b. Ave, solem genuisti, ave, prolem protulisti, mundo lapso contulisti vitam et imperium.	Ave, tu che hai fatto nascere il Sole, ave, tu che hai generato il Figlio e al mondo caduto nel peccato hai recato la vita e il potere regale.
3a. Ave, sponsa regis summi, maris portus, signum dumi, aromatum virga fumi, angelorum domina.	Ave, sposa del re altissimo, porto del mare, immagine del roveto, virgulto profumato, signora degli angeli.
3b. Supplicamus nos emenda, emendatos nos commenda tuo nato ad habenda sempiterna gaudia. [Amen.]	Ti supplichiamo: correggi i nostri errori e, dopo averci corretto, affidaci a tuo Figlio, affinché possiamo godere dell'eterna beatitudine. [Così sia.]

Il componimento, destinato ai sabati di Avvento (dedicati a Maria), ripercorre il mistero dell'incarnazione partendo dal saluto dell'angelo Gabriele alla Vergine nell'Annunciazione (raccontato in *Lc* 1, 28): quell'*ave* che è protagonista anche di altre celebri sequenze, come l'immediatamente successiva *Ave, mundi spes, Maria*. Al posto della dossologia finale (consueta negli inni)

compare una supplica accorata alla madonna, che parafrasa quella che conclude l'*Ave Maria*.

Qui, come in moltissime altre sequenze, esiste qualche problema di interpretazione del contenuto del testo, a prescindere dalla traduzione; in particolare due passi possono essere oscuri per chi non conosca il simbolismo medievale: quello riguardante il vello di Gedeone (versetto 2a) e quello che ricorda il roveto (versetto 3a). L'episodio del vello di Gedeone si legge nel libro dei *Giudici* (6, 36-40) e il simbolo si riferisce alla verginità di Maria: come lei è rimasta Vergine dopo il parto ed è l'unica immacolata tra tutti gli uomini, così il vello la seconda volta restò asciutto mentre c'era rugiada su tutto il terreno. Il dogma e il culto della verginità di Maria, che hanno accompagnato fin dai primi secoli la fede e la religiosità dei cristiani, hanno avuto un riflesso immediato nell'arte sacra: è fiorita, attorno alla verginità della Madonna, una simbologia ricchissima e complessa. Molti di questi simboli sono ricavati dall'Antico Testamento: il roveto ardente, la roccia percossa da Mosè, la verga d'Aronne, il vello di Gedeone, il giardino chiuso, la verga di Iesse, la porta chiusa di Ezechiele e la montagna dalla quale si stacca la pietra del libro di Daniele.[12] Anche in un'altra sequenza mariana, «Hodierne lux diei», si trova un accenno a questa frequente immagine: «Fusa caeli rore tellus, / fusum Gedeonis vellus / deitatis pluvia».

La brina che miracolosamente discende sul vello di Gedeone disteso per terra ricorda che la Vergine fu un vello simbolico sul quale scese la rugiada dall'alto (il celebre *versus* di Avvento, il cui testo di Isaia è ripreso nell'introito della quarta domenica d'Avvento, chiede proprio questo: «Rorate caeli desuper, et nubes pluant iustum», 'Stillate cieli dall'alto e le nubi facciano piovere il Giusto'). Ogni particolare apparentemente insignificante di un testo medievale possiede infiniti nessi culturali e simbolici, ogni forma è vivificata da un'intensa spiritualità.

---

[12] Cfr. A. Manzini, *La verginità di Maria nell'arte figurativa*, «Vivens homo», 2 (1991), pp. 127-140.

Per quanto riguarda invece il *signum dumi*, ossia l'immagine del roveto ardente (che deriva dal racconto biblico: cfr. *Es.* 3, 2 e *Deut.* 33, 16), ci viene in aiuto il secondo versetto della sequenza di Natale *Ave, mundi spes, Maria*, che recita:

Ave, virgo singularis, que per rubum designaris non passum incendia.	Ti saluto, vergine unica, prefigurata nell'immagine del roveto che arde e non brucia.

L'immagine è dunque svelata: la miracolosa verginità di Maria anche dopo il parto è simboleggiata già nel roveto ardente che per miracolo non si consuma.

Fig. 5 - Trascrizione della sequenza
Verbum bonum et suave,
con ipotetica ricostruzione ritmica,
dal manoscritto di Castel Tirolo, *olim* n. 61, c. 263v.

Come accade per la stragrande maggioranza delle sequenze, la struttura musicale presenta ripetizioni di frasi accoppiate: la forma testuale, composta da sei strofe di quattro versi trocaici ciascuna (8 + 8 + 8 + 7 sillabe) unite a due a due dalla rima del verso finale (1a, 1b; 2a, 2b; 3a e 3b), trova corrispondenza nella forma musicale AA BB CC. Se però analizziamo le singole frasi-verso di questa struttura di strofe accoppiate riconosciamo alcuni ritorni melodici significativi: già nella prima strofa (A) vediamo che il primo emistichio del secondo verso (*personemus*, poi *mox concepit*) ha la stessa melodia del primo emistichio dell'ultimo verso (*virgo, mater*, poi *inter spinas*). L'intero secondo verso della prima copula è poi ripetuto identico nel terzo verso della seconda copula ed è anche utilizzato, con la sola variazione della nota iniziale come terzo verso della terza copula (la melodia dei versi: *personemus illud 'ave'*, *mox concepit fecundata*, *cuius magi tribus donis*, *mundo lapso contulisti* è perciò uguale e si ripete, con la sola variazione del *do* iniziale al posto del *la*, nei versi *aromatum virga fumi* e *tuo nato ad habenda*). Le melodie B e C sono strutturate in modo simmetrico: il secondo verso di ciascuna riprende integralmente la melodia del primo verso; la frase B è l'unica che non è strettamente sillabica: ciascun emistichio mostra due note su ciascuna delle due sillabe iniziali; si tratta di un principio di ornamentazione, sapientemente posto nel cuore della forma. Il verso finale della copula numero 2 (frase musicale B) è una variazione del terzo verso della frase A (ossia *laudant puerperium* è variazione di *per quod Christi fit conclave*), mentre la frase C (e dunque tutta la sequenza) si conclude come la frase A (*sempiterna gaudia* è melodicamente uguale a *virgo, mater, filia*). Riassumendo – e attribuendo ad ogni frase-verso una lettera minuscola dell'alfabeto – otteniamo lo schema: *abcd abcd // eebc' eebc' // ffb'd ffb'd* (dove *b* inizia come *d* e *b'* inizia come *a* finisce).

Queste frequenti ripetizioni rendono la sequenza facilmente memorizzabile, attribuiscono alla struttura melodica una coesione interna notevolissima e rivelano una studiata architettura che utilizza la tecnica della variazione.

Dal punto di vista formale si nota poi che gli ottonari trocaici del testo sono tutti divisibili in due emistichi simmetrici di quattro sillabe ciascuno: non c'è nessuna parola che inizi nel primo emistichio e si concluda nel secondo. Il fenomeno di collegamento fra i due emistichi avviene invece nei soli versi finali sdruccioli della copula numero 2: *Laudant puerperium* e *vitam et imperium*, a testimoniare la concezione unitaria (anche melodica) dei versi conclusivi delle copule. Questa struttura del testo ha un chiaro riflesso sulle frasi melodico-ritmiche dell'intonazione musicale, che procedono anch'esse in incisi di quattro più quattro sillabe. Resta, come in tutti i canti con testo metrico del repertorio liturgico, il problema della ricostruzione ritmica. Un'esecuzione basata sul principio dell'isosillabismo (ogni sillaba metrica con uguale durata) sembra permettere una chiara comprensione del testo e tutelare l'equilibrata distribuzione melodica delle frasi-verso. Ma nella notazione c'è un importante segnale ritmico: le due note parigrado sulla seconda sillaba della frase A ('Ver-*bum*' e poi 'Per *quod*'). Il significato del raddoppio della nota non credo sia interpretabile come un semplice indugio su quella sillaba o un segnale che voglia scoraggiare un'esecuzione con naturale alternanza ritmica di sillaba lunga e sillaba breve, in presenza di una chiara versificazione trocaica. Penso che quel piccolo raddoppio della seconda sillaba voglia indicare un'inversione del ritmo musicale (dal punto di vista agogico) rispetto agli accenti del testo, ossia voglia suggerire all'esecutore un ritmo giambico (breve-lunga) per tutta la durata del pezzo, o almeno nella prima *copula*. Questa ipotesi di traduzione ritmica è esplicitata nella trascrizione. Una simile ricostruzione permette di evidenziare la straordinaria bellezza melodica della sequenza e la sua adeguatezza estetica anche dopo sei secoli.

I libri liturgici dal Duecento al Cinquecento, sia manoscritti sia a stampa, sono ricchi di capolavori simili a *Verbum bonum*. Oggi si possono ascoltare solo rarissimamente. Nei paesi di lingua tedesca, ancora nel Cinquecento, quasi ogni festa aveva la

sua sequenza propria.[13] In Italia probabilmente era già iniziato un certo declino nell'uso di queste forme, dato che Brunner elenca ben 265 sequenze utilizzate fino al XIII secolo,[14] mentre nei Graduali a stampa italiani (a cominciare dalla splendida edizione Giunta del 1499)[15] le sequenze sono assai ridotte di numero. A sancire ufficialmente questo dato di fatto arrivò nel 1570 il messale postconciliare di Pio V,[16] che conteneva solo quattro sequenze: *Victimae paschali laudes* (per la messa di Pasqua), *Veni sancte Spiritus* (per la Pentecoste), *Lauda Sion salvatorem* (per la festa del Corpus Domini) e *Dies irae, dies illa* (per i defunti). Nella liturgia attuale sono presenti ancora le stesse quattro sequenze, ma il *Dies irae* – abolito – ha lasciato il posto allo *Stabat mater* (da cantare il 15 settembre nella memoria facoltativa della Beata Vergine Maria Addolorata).

Sia la sequenza *Verbum bonum et suave* sia *Ave, mundi spes, Maria*, presenti nella *fig. 4*, appartengono alla serie di ventisette sequenze presenti nell'*exemplar* domenicano (Roma, Biblioteca del convento di Santa Sabina, ms. XIV L 1, del 1260 circa) e di conseguenza si trovano in tutti i Prosari (o Graduali con Sequenziario) dei frati Predicatori. Nella *fig. 6* si può vedere l'inizio di *Ave, mundi spes, Maria* come appare, in notazione quadrata, nel Prosario domenicano quattrocentesco trentino del convento di San Lorenzo (Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Fondo Laurence Feininger, FC 103, p. 23).

---

[13] Si vedano, ad esempio, le novantatré sequenze contenute in C. Väterlein (Hg.), *Graduale Pataviense (Wien 1511): Faksimile*, Bärenreiter, Kassel 1982 (Das Erbe deutscher Musik, Band 87), cc. 195-287v.

[14] L. Brunner, *Catalogo delle sequenze in manoscritti di origine italiana anteriori al 1200*, «Rivista italiana di musicologia», 20.2 (1985), pp. 191-276.

[15] *Graduale secundum morem sancte Romane ecclesie integrum & completum videlicet dominicale, sanctuarium, commune & cantorinum siue kyriale… Correctum per fratrem Franciscum de Brugis ordinis minorum de obseruantia*, impressum Venetijs: impensis Luceantonij de giunta florentini, arte Ioannis emerici de spira, 1499-1500.

[16] Ristampa anastatica: M. Sodi - A. Triacca (a cura di), *Missale Romanum editio princeps (1570)*, Libreria editrice Vaticana, Città del Vaticano 1998.

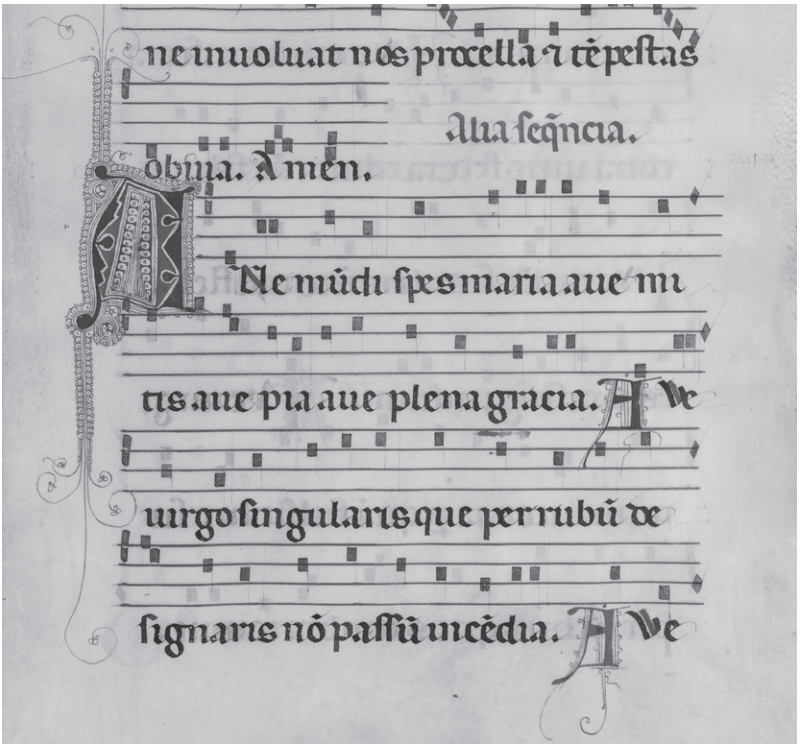


Fig. 6 - Prosario domenicano del convento trentino di San Lorenzo (XV sec.); Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca musicale Laurence Feininger, FC 103, p. 23; particolare dell'inizio della sequenza *Ave, mundi spes, Maria*.

Ave, mundi spes, Maria, ha una storia importante: Salimbene de Adam, nella sua *Cronica* della fine del Duecento,[17] ne attribuisce la composizione (testo e musica) al frate francescano Vito da Lucca. L'altra cosa che Salimbene esplicita è che le sequenze hanno sempre bisogno di un «contracantum», o «secondo canto»,[18] che solo rarissimamente troviamo notato nei libri:

[17] Salimbene de Adam, *Cronica*, 2 voll., a cura di G. Scalia, Brepols, Turnhout 1998-1999, p. 256.

[18] Il passo di Salimbene è tradotto in F.A. Gallo, *La polifonia nel medioevo*, EDT, Torino 1991 (Storia della Musica, 3), pp. 149-150.

la trasmissione delle sequenze è prevalentemente monodica, ma l'esecuzione era in polifonia semplice, nota contro nota, con la seconda voce tramandata per tradizione orale e talvolta improvvisata. Questo ci illumina su quanto poco ci dica la scrittura musicale della realtà sonora del canto medievale; quello che nei manuali è ancora definito 'canto cristiano monodico' nella realtà medievale (in particolare nelle feste e nelle solennità) era spesso 'canto cristiano a trasmissione monodica amplificato polifonicamente'.

I dischi, le incisioni e i concerti di canto liturgico sono, nella maggior parte dei casi, esiti malati di quello che Giacomo Baroffio ha spesso chiamato «grafolatria»: l'adorazione del segno scritto; si crede che il segno trasmetta tutto del suono: è una vana illusione. A volte nel manoscritto musicale non c'è l'altezza delle note, a volte non c'è il ritmo, spesso non c'è la seconda voce necessaria, ma soprattutto ci mancano troppe informazioni sul contesto: sul temperamento utilizzato, sugli abbellimenti estemporanei, sulla velocità relativa, su possibili accelerazioni e *rallentandi*, sul tipo di vocalità, sui colori, sui microtoni, sulla pronuncia del latino e su mille altre questioni che possono cambiare radicalmente la fisionomia sonora di un canto, ammesso che si tratti di musica. Perché la *substantia* del canto gregoriano non è la musica, ma la preghiera, e quando si prega le preoccupazioni della tecnica vocale passano in secondo piano e la questione fondamentale non è l''interpretazione', ma l'appartenenza ad una tradizione, l'essere parte di una comunità orante, che vive in un contesto liturgico in cui ciascun cantore deve innestarsi. E non lo fa certo leggendo le note da un libro.

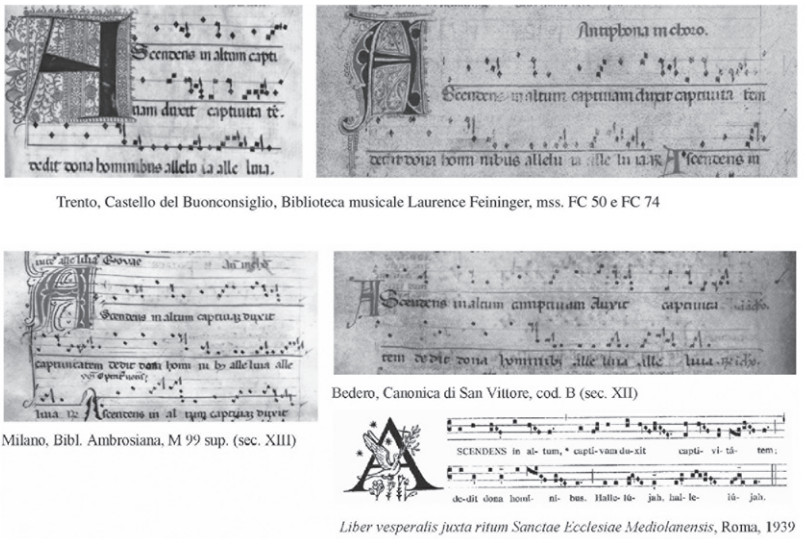
Le moderne esecuzioni che pretendono di riproporre in concerto o in disco l''autentico' gregoriano del IX secolo propongono solo un Medioevo inventato, di fantasia, come il Castello di Neuschwanstein o il borgo medievale del Parco del Valentino a Torino: sono proiezioni romantiche di un Medioevo fantastico; ma la realtà era molto diversa delle nostre moderne fantasie, basate su convenzioni e usi musicali più tardi di un millennio.

Un altro aspetto su cui è necessario mettere in guardia il lettore moderno nell'affrontare la scrittura musicale dei manoscritti medievali di canto liturgico è la scorrettezza delle lezioni: i manoscritti contengono molti errori. Ne vediamo un solo esempio relativo alla tradizione del canto ambrosiano. L'Antifona *in choro* per la vigilia dell'ascensione *Ascendens in altum* (*fig. 7*), piuttosto fiorita, possiede un testo che deriva dalla Lettera di san Paolo agli Efesini (4, 8), che riprende a sua volta il versetto 19 del Salmo 68: «Nell'ascendere in alto ha portato i prigionieri con sé e ha distribuito doni agli uomini». I quattro codici sono mostrati in ordine cronologico inverso: Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Fondo Feininger, mss. FC 50 (XV sec.) e FC 74 (XIV sec.),[19] Milano, Biblioteca Ambrosiana, M 99 sup. (XIII sec.) e Bedero in Valtravaglia, Canonica di San Vittore, cod. B (XII sec.); quest'ultimo codice, il più antico e per questo ritenuto erroneamente il più autorevole, è stato utilizzato da Suñol per l'edizione del *Liber vesperalis* ambrosiano del 1939,[20] che compare in calce alla *fig. 7*.

Le lezioni musicali tramandate dal codice FC 50 hanno un grosso problema: la prima parte, fino a *captivitatem*, insiste melodicamente su frasi che vanno da *sol* a *do*, con una qualche importanza anche della nota *la* (prefigurando un modo di *sol*); la seconda parte è invece nettamente nel modo di *fa* (*do-la-fa* sono le

[19] La descrizione e il contenuto dettagliato dei codici si trovano in C. Ruini, *I manoscritti liturgici della Biblioteca L. Feininger*, *presso il Castello del Buonconsiglio di Trento*, 2 voll., Provincia Autonoma di Trento - Servizio Beni librari e archivistici, Trento 1998-2002 (Patrimonio storico e artistico del Trentino, 21 e 25), vol. I (descrizione), pp. 132-133, 180-181; vol. II (elenco dei brani), pp. 215-220, 317-337. Un contributo recente sul codice FC 74, che considera anche l'antifona *Ascendens* e contiene ulteriore bibliografia è in M. Gozzi, *L'Antifonario ambrosiano trecentesco della biblioteca musicale Laurence Feininger di Trento (Trento, Biblioteca del Castello del Buonconsiglio, Fondo Feininger, ms. FC 74)*, in *Il canto ambrosiano*, numero monografico di «Studi gregoriani», XXIII (2017, ma 2019), pp. 87-116.

[20] *Liber vesperalis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis*, Desclee, Roma 1939, p. 343.



Trento, Castello del Buonconsiglio, Biblioteca musicale Laurence Feininger, mss. FC 50 e FC 74

Milano, Bibl. Ambrosiana, M 99 sup. (sec. XIII)

Bedero, Canonica di San Vittore, cod. B (sec. XII)

Liber vesperalis juxta ritum Sanctae Ecclesiae Mediolanensis, Roma, 1939

Fig. 7 - L'antifona ambrosiana *Ascendens in altum* in quattro testimoni manoscritti in notazione ambrosiana (dal XII al XV sec.) e nella trascrizione moderna in notazione quadrata di Suñol del 1939, tratta dal codice più antico.

note cardine) e conclude solennemente a *fa*, con la tipica cadenza milanese. Questa apparente commistione modale, che parte dalla terza riga, è un grave errore del codice (sanabile attraverso il confronto con gli altri tre manoscritti), che non sappiamo se sia attribuibile al copista quattrocentesco o ad un suo antigrafo. Tutta la seconda parte dell'antifona (da *dedit dona*) è un tono sotto: se si copia da un manoscritto diastematico senza rigo basta un *custos* sbagliato o male interpretato per scrivere tutta la sezione dopo il *custos* un tono sotto o sopra. Quale che sia la genesi dell'errore è evidente che, se si canta oggi quest'antifona leggendola dal ms. FC 50 della biblioteca Feininger, si canta una melodia che non è mai esistita, e che i cantori ambrosiani conoscevano invece a memoria nella forma corretta.

Si osservi anche, d'altra parte, l'attacco del codice B di Bedero: qui si osserva un altro grave errore: rispetto al resto della

tradizione manca la nota iniziale (*sol*), che coincide con la *finalis* del brano. Questo errore è facilmente spiegabile col fatto che il miniatore dell'antigrafo da cui fu copiato il manoscritto di Bedero, scrivendo la grande 'A' di *Ascendens* (dato che l'Ascensione è una festa importante), si è lasciato prendere la mano e ha coperto il *punctum* iniziale con il rosso o il blu della grande miniatura. A questo punto il copista musicalmente intelligente di Bedero ha distribuito le tre sillabe di *Ascendens* partendo dalla seconda nota e creando un nuovo, eccentrico *incipit*, sconosciuto al resto della tradizione e semplicemente sbagliato.

Gli errori di copiatura dei manoscritti liturgici non sono gravi, poiché i cantori utilizzavano i libri come orientamento generale, non per leggere attentamente le singole note. La tradizione, nel Medioevo, era comunque prevalentemente orale e i canti erano imparati per imitazione fin da bambini e mandati a memoria.

L'insegnamento dei canti dell'intero anno liturgico, sia per la Messa sia per l'Ufficio, avveniva nelle scuole monastiche, conventuali e capitolari. La *fig. 8* riproduce la vignetta intitolata «Cantus» nel *Tacuinum sanitatis* (una sorta di manuale igienico illustrato, con le varie notizie disposte in ordine alfabetico, che descrive le proprietà curative di cibi, erbe e dei corretti comportamenti), del vescovo di Trento Giorgio di Liechtenstein (1390-1419), ora Wien, Österreichische Nationalbibliothek, S. N. 2644, c. 103r,[21] di miniatore lombardo (circa 1390-1395). È il piccolo coro chiamato *schola* – composta da due adulti e due *pueri* – che studia (non siamo in liturgia, l'altare è vuoto) l'Alleluia della Messa di Natale (quella rubricata come *in aurora* o *in galli cantu* nei libri liturgici) *Dominus regnavit decorem induit* («Il Signore ha regnato e si è ammantato di gloria», dal Salmo 92, 1) con davanti un Graduale (un piccolo graduale, delle misure del Messale

[21] Il codice è digitalizzato e accessibile all'indirizzo http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_3506830; una bibliografia essenziale sul codice, curata dalla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, si può leggere in http://manuscripta.at/m1/lit_manu.php?ms=AT8500-SN2644.

Fig. 8 - Una piccola *schola* (composta da due adulti
e due bambini) prova l'Alleluia *Dominus regnavit.*
Vignetta intitolata «Cantus» nel *Tacuinum sanitatis*
del vescovo di Trento Giorgio di Liechtenstein (1390-1419).
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Ser. N. 2644, c. 103r.
Miniatore lombardo (c. 1390-1395).

plenario di Castel Tirolo, non un grande libro corale) la cui notazione è solo abbozzata, ma assomiglia a quella ambrosiana (con i neumi più comuni a forma di losanga): gli storici dell'arte ci dicono che il miniatore è di scuola lombarda e questo confermerebbe l'impressione.

Il gregoriano cantato da questo gruppo non assomigliava certamente a quello che siamo abituati ad ascoltare oggi nelle incisioni (o nelle esecuzioni) dei gruppi specializzati (per soli uomini adulti o per sole donne): i bambini che cantano all'ottava superiore rispetto agli adulti fanno già tutto un altro suono e poi con ogni probabilità il cantore sulla destra è il solista (qui sta cantando il versetto dell'Alleluia, mentre gli altri tacciono: solo lui e il bambino più vicino al leggio stanno con la bocca aperta), dunque il bimbo fa il *biscantinus* (o *discantinus*), cioè il cantore che, mentre l'adulto intona il versetto solistico dell'Alleluia, *secunda*, ossia canta una seconda voce nota contro nota, voce che non è scritta sul libro, ma che è cantata estemporaneamente secondo una prassi molto diffusa (dapprima chiamata dagli studiosi 'cantus planus binatim', poi 'polifonia primitiva', oggi di solito è chiamata 'polifonia semplice'),[22] che i cantori imparavano fin

[22] Sul tema, oltre a G. Cattin, *«Secundare» e «succinere». Polifonia a Padova e Pistoia nel Duecento*, «Musica e Storia», III (1995), pp. 41-120, si vedano almeno: C. Corsi - P. Petrobelli (a cura di), *Le polifonie primitive in Friuli e in Europa*, Torre d'Orfeo, Roma 1989; G. Milanese, Paraphonia-paraphonista*: dalla lessicografia greca alla tarda antichità romana*, in A. Isola - E. Menestò - A. Di Pilla (a cura di), *Curiositas. Studi di cultura classica e medievale in onore di Ubaldo Pizzani*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2002, pp. 407-421; G. Cattin - F. A. Gallo (a cura di), *Un millennio di polifonia liturgica tra oralità e scrittura*, il Mulino, Bologna 2002 (Quaderni di Musica e Storia, 3); F. Facchin, *Polifonie semplici. Atti del convegno internazionale di studi: Arezzo, 28-30 dicembre 2001*, Fondazione Guido d'Arezzo, Arezzo 2003; A. Rusconi, *La polifonia semplice: alcune osservazioni*, «Musica e Storia», XII (2003), pp. 7-50; M. Gozzi, *La nuova immagine del canto cristiano liturgico. Elementi ritmici, polifonia semplice e contesti rituali nella storia del cosiddetto gregoriano*, in K. Pietschmann (Hg.), *Papsttum und Kirchenmusik vom Mittelalter bis zu Benedikt XVI.: Positionen - Entwicklungen - Kontexte*, Bärenreiter, Kassel 2012 (Analecta musicologica, 47), pp. 81-94.

da piccoli e che è descritta in molti trattati musicali medievali, a partire dal manualetto *Musica Enchiriadis* del IX secolo, per arrivare al *Micrologus* di Guido d'Arezzo (1030 circa), al trattato *Ad organum faciendum* (della seconda metà dell'XI secolo), al *De musica cum Tonario* di Johannes Affligemensis (XIII sec.), al trattato conosciuto come 'anonimo di San Marziale' o 'anonimo De La Fage', forse del XII secolo ma tramandato da manoscritti italiani e spagnoli del XIV secolo, sino ad arrivare alle *Expositiones tractatus […] magistri Johannis de Muris* di Prosdocimo de Beldemandis (che utilizza la locuzione *cantus planus binatim* per descrivere il fenomeno), alla *Practica musice* di Franchino Gaffurio e al quattrocentesco *Liber de arte contrapuncti* di Johannes Tinctoris. Tutti questi trattati non insegnano a 'comporre' o a 'scrivere' un *discantus*, non sono – come ancora molti scrivono – testimonianze dei 'primi' esempi di polifonia, ma descrivono una diffusissima prassi polivocale orale, insegnata da maestro ad allievo sin da tempi assai remoti, che era percepita come semplice amplificazione o solennizzazione festiva del gregoriano. Certamente la *secundatio* era in uso anche in cattedrale a Trento nel Quattrocento: lo prova la presenza di un cantore di discanti: Johannes Forlanus (Johannes de Foroiulio) è infatti indicato nei documenti come *biscantinus* ed è mansionario in cattedrale[23] almeno dal 1440 al 1458; ci resta il suo testamento datato 12 aprile 1460.[24]

---

[23] Sui compiti dei mansionari a Trento si veda E. Curzel, *I canonici e il Capitolo della cattedrale di Trento dal XII al XV secolo*, EDB, Bologna 2001, pp. 346-349.

[24] Cfr. M. Gozzi - D. Curti, *Musica e musicisti nei secoli XIV e XV: contributo per una storia*, in R. Dalmonte (a cura di), *Musica e società nella storia trentina*, Edizioni UCT, Trento 1994, pp. 79-124; M. Gozzi, *Musikgeschichte der Region Trient bis 1600*, in K. Drexel - M. Fink (Hg.), *Musikgeschichte Tirols, Band 1: Von den Anfängen bis zur Frühen Neuzeit*, Universitätsverlag Wagner, Innsbruck 2001 (Schlern-Schriften, 315), pp. 467-594: 475, 481; sulla figura del 'biscantor' si veda anche R. Strohm, *The Rise of European Music, 1380-1500*, Cambridge University Press, Cambridge 1993, pp. 60, 281, 585-586, 591, 608, 613.

La *fig. 8* mostra dunque la cosiddetta *schola* della cattedrale, a cui erano riservati i canti del proprio della Messa, mentre i membri del Capitolo (i Canonici) cantavano durante i vespri i salmi sui toni salmodici conosciuti da tutti e le altrettanto note melodie dei canti dell'Ordinario nella Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus). Se la *fig. 8* illustra un libro di canto per una piccola *schola*, non necessariamente di grande formato, la *fig. 9*, tratta dal frontespizio dell'opera di Franchino Gaffurio, *Practica musicae*, Venezia, Zani, 1512, mostra un cosiddetto 'corale', ossia il pesante libro di coro con notazione che sta sul grande badalone girevole ad uso di un gruppo numeroso di cantori: in questo caso è aperto sul canto conclusivo dell'Ufficio, il *Benedicamus Domino*.

Nella diocesi di Trento la scrittura musicale più usata nel Tre-Quattrocento per il canto gregoriano nelle chiese periferiche non era però la notazione quadrata che abbiamo visto nel Prosario domenicano di San Lorenzo (*fig. 6*) e che fu utilizzata anche per i libri corali della Cattedrale,[25] tuttora conservati, bensì la cosiddetta *Hufnagelschrift*, la notazione gotica tedesca, che si può osservare in diversi manoscritti ed edizioni superstiti, tra cui l'importante gruppo di tre codici liturgici utilizzati nel Quattrocento nelle cappelle dipendenti dalla chiesa parrocchiale di Bolzano (allora diocesi di Trento): Trento, Biblioteca Comunale, ms. 1617 (datato 1492)[26] e Bolzano, Museo Civico, ms. 7/3 (stesso copista del ms. 1617 di Trento) e 7/4 (datato 1430).[27] Quest'ultimo contiene

[25] Ora completamente digitalizzati e accessibili ad alta risoluzione nel sito del Patrimonio Digitale dell'Arcidiocesi di Trento all'indirizzo: https://patrimoniodigitale.diocesitn.it/it/175/collezioni/173304/.

[26] Su cui si veda M. Gozzi, *I manoscritti liturgici quattrocenteschi con notazione della Biblioteca comunale di Trento*, «Fonti musicali italiane», III (1998), pp. 7-64.

[27] Cfr. G. Brusa, *I codici liturgico-musicali presso il Museo civico di Bolzano*, studio paleografico, codicologico e musicologico sui manoscritti Ms. 1304 (Messale cistercense del 1296), Ms. 7/3 (Vesperale-Graduale-Kyriale-Prosario del XV sec.), Ms. 7/4 (Graduale-Kyriale-Prosario del 1430), con un saggio di M. Gozzi e un DVD contenente la riproduzione a colori dei tre codici, LIM, Lucca 2018 (Monumenta Liturgiae et Cantus, 4).

Fig. 9 - Un grande badalone girevole con squadernato un libro corale contenente un *Benedicamus Domino*, dal frontespizio dell'opera teorica di Franchino Gaffurio intitolata *Practica musicae*, Zani, Venezia 1512.

anch'esso, in un gruppo di otto sequenze mariane (da c. 79v a c. 89v), la celebre sequenza *Verbum bonum et suave* (*fig. 10*), trasportata una quarta sopra (per quanto riguarda le sole cc. 86v-87r) rispetto al resto della tradizione e con qualche fioritura tipica della tradizione germanica.

I tipi di notazione utilizzati in Europa nel Medioevo sono molto diversi; in uno stesso luogo geografico si possono poi incontrare libri di uguale datazione, ma con scritture differenti: alcuni ordini religiosi come i Francescani, i Domenicani o i Servi di Maria, solo per fare un esempio, usano la notazione quadrata anche nei conventi della Germania, dove nei secoli XIII-XVI la maggioranza dei libri è in *Hufnagelschrift* o nei conventi di area milanese, dove quasi tutti i libri sono in notazione ambrosiana.

La notazione quadrata si impone, comunque, come il tipo di notazione più utilizzato nei libri liturgici europei dal XIII al XVII secolo ed è utilizzata anche per repertori profani come le canzoni dei trovatori e dei trovieri e per canti devozionali in lingua volgare come le laude italiane del Due e Trecento, che possiedono una forma musicale ritmicamente molto spiccata come la ballata, ma che sono comunque scritte con questo tipo di notazione che non fornisce elementi sulla durata dei suoni.

La varietà delle notazioni utilizzate per i libri liturgici medievali si arricchisce, a partire dal XIII secolo, di altri tipi di notazione non più muti dal punto di vista ritmico, ma che esprimono con precisione la durata delle note; si tratta del fenomeno oggi conosciuto col nome di 'canto fratto' e riservato principalmente ai Credo, agli inni e alle sequenze; a partire dal XIV secolo si estende anche a tutti i canti dell'Ordinario della Messa (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus), tanto da diventare nel Settecento lo stile di canto principale nelle Messe francescane e di altri ordini religiosi, come anche di molte parrocchie.[28]

[28] Sul canto fratto e sui diversi tipi di notazione che lo tramandano si vedano almeno M. Gozzi - F. Luisi (a cura di), *Il canto fratto: l'altro gregoriano. Atti del convegno internazionale di studi, Parma - Arezzo, 3-6 dicembre 2003*, Torre d'Orfeo, Roma 2005; M. Gozzi, *Alle origini del canto fratto: il 'Credo*

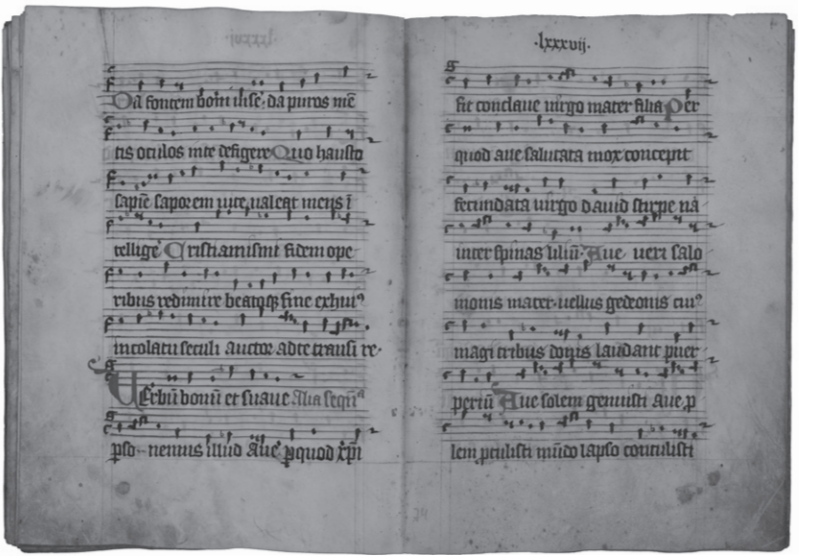


Fig. 10 - La sequenza *Verbum bonum* nel codice Bolzano, Museo Civico, ms. 7/4 del 1430 in *Hufnagelschrift*; fotografia di Paolo Chisté (da G. Brusa, *I codici liturgico-musicali presso il Museo civico di Bolzano*, LIM, Lucca 2018).

Gli studi paleografici e filologici possono aiutare a ricostruire la fisionomia dei canti utilizzati nelle liturgie cattoliche medievali, ma qualsiasi tentativo di comprendere il reale suono di quelle esperienze deve raccogliere tutti gli indizi possibili relativi al contesto originario. Ogni trascrizione e ogni moderna esecuzione di quei repertori è sempre una lontana approssimazione e una (ri)costruzione ipotetica che può salvare solo pochi elementi dell'esperienza antica, ne tralascia molti altri e ne aggiunge altri ancora, del tutto sconosciuti al Medioevo.

Cardinalis', «Musica e Storia», XIV (2006), pp. 245-302; M. Gozzi, *Liturgia e musica mensurale nel Trecento italiano: i canti dell'Ordinarium*, in O. Huck (Hg.), *Kontinuität und Transformation in der italienischen Vokalmusik zwischen Due- und Quattrocento. Bericht über die Tagung in Jena vom 1.-3. Juli 2005*, Olms, Hildesheim 2007 (Musica mensurabilis, Band 3), pp. 53-99; M. Gozzi (Hg.), *Cantus fractus italiano: un'antologia*, Olms, Hildesheim 2012 (Musica mensurabilis, Band 4).