

Appunti per una fenomenologia linguistica della forma canzone dal medioevo a De André

di Francesco Stella

Premessa*

Lo studio della canzone di qualsiasi epoca è stato a lungo marginalizzato dalla filologia e dalla linguistica rispetto all'analisi delle opere letterarie, accreditate di livello stilistico superiore per l'autorevolezza del compositore e di più matura identità artistica per l'autonomia del messaggio testuale, non inficiata dalla necessità della musica. Per il genere canzone, contaminato dai meccanismi commerciali, la nobilitazione ammesa per gli autori riconosciuti in altri generi spettacolari, come il teatro, non è stata corrente fino a pochi anni fa. Nella tradizione italiana solo a partire dagli anni '70, sviluppando il rovesciamento pop che Umberto Eco proponeva in *Apocalittici e integrati* del '64 col suo famoso capitolo su *La canzone di consumo*, si è cominciato ad applicare alla canzone strumenti di indagine analoghi a quelli riservati alla lirica alta, dando origine a decine di pubblicazioni dedicate alla canzone soprattutto come fenomeno sociale. Questa legittimazione paraaccademica ha cominciato a suscitare studi anche nel campo letterario, come sul piano generale *Lingua e musica* di Marcello Pagnini (1974) e sul piano specifico *Una lingua poetica di consumo* di Fernando Bandini (1976), *La lingua cantata* di Gianni Borgna e Luca Serianni, in simultanea con l'antologia critica di Philip Tagg *Popular music* tradotta per Clueb nello stesso anno (1994), seguita due anni dopo da *Versi rock*, a cura dell'Accademia degli Scrausi, prodotto dalla medesima scuola di linguistica italiana della Sapienza di Roma (1996) e dalla raccolta *Parole in musica* di L. Coveri (1996); mentre il punto di riferimento storiografico rimaneva la *Storia della canzone italiana* di Gianni Borgna (1992), perfezionato poi da Paolo Jachia in *La canzone d'autore italiana* nel 1998, entrambi guide di prima

consultazione in un universo estremamente complesso e ricco di fenomeni passeggeri o durevoli. La prima rivista letteraria a inserire le canzoni fra i testi "poetici" da recensire sul piano stilistico è stata appunto questa nostra *Semicerchio* fin dal 1989, all'epoca dei seminari di Barbara Bramanti sulla metrica di Vecchioni o di Gianpaolo Romano sull'immaginario di Jim Morrison, e questa attenzione ha dato luogo nei primi anni '90 a seminari con Andrea Chimenti, Mauro Pagani e Ivano Fossati, l'ultimo dei quali ha trovato un esito scritto nel volume *Lezioni di poesia* del 2000. Successivamente Stefano La Via ha proposto un'accelerazione culta degli studi con il suo ormai canonico *Poesia per musica e musica per poesia* del 2006, dove appaia nella stessa dignità di analisi le canzoni di Conte e quelle dei trovatori o dei madrigalisti del '600, e su questa strada il Centro di Studi De André di Siena, promotore dell'incontro di cui qui si pubblicano gli atti, sembra aver raccolto la sfida con i saggi editi nel 2009 ne *Il suono e l'inchiostro*. L'analisi stilistico-linguistica delle canzoni comincia dunque ad avere una base di discussione ma non ancora una propria metodologia: lo dimostrano le molte analisi che con ogni evidenza impongono attrezzature esercitate su autori classici a testi completamente diversi, che probabilmente richiedono invece strumenti di lettura alternativi e comunque rinnovati e comportano sempre, a mio avviso, un incrocio con l'analisi socioculturale della quale per un testo di Petrarca o di Tasso si può fare anche a meno. Alla ricerca di sondaggi in questa direzione ho pensato di proporre una conversazione informativa su canzoni medievali che immagino poco conosciute anche agli specialisti, perché solo da pochi mesi hanno ricevuto la loro prima edizione testuale e musicale, ma sembrano condividere con le canzoni di oggi fenomeni evidenti

che credo possano consentirci di istituire analogie non del tutto forzate.

Già nella prefazione all'intervento di Ivano Fossati nel volume *Lezioni di poesia* avevamo esposto l'analogia di fondo che guidava il nostro interesse di studio¹: la «convinzione che la canzone abbia assorbito oggi alcune delle funzioni che un tempo appartenevano alla poesia: prime fra tutte la rappresentatività sociale, cioè la capacità di esprimere sensi e concezioni collettive, e di consentire l'identificazione di un gruppo generazionale o di una determinata fascia socio-culturale in determinate espressioni linguistiche. A queste funzioni si associa, a mio parere, il ruolo di mediazione fra il linguaggio prosastico e della comunicazione e le strutture metriche che la musica impone alla canzone, facendone così il luogo della prima formalizzazione della coscienza collettiva in strutture "poetiche" diverse da quelle che possono consentire il cinema o il romanzo. Questa convinzione riconosce il presupposto di una definizione nuova di poesia "popolare": quel patrimonio di testi e di forme, di origine contadina e operaia, che fino agli anni '60 era stato definito "poesia popolare"² è stato in ogni senso sostituito, per funzione, produttori e destinatari, dalla canzone pop, e in particolare – nel suo livello più qualificato – dalla canzone d'autore. Un genere che si situa nella delicata zona di transizione fra la prosa ritmata della canzonetta e una nuova espressione poetica, il sintomo di una germinazione letteraria che apre nuove possibilità perché acquisisce un linguaggio suo, non più succube della poesia letteraria né limitato alla comunicazione quotidiana».

Questa assunzione della funzione di rappresentatività linguistica mi è stata confermata proprio qualche sera fa (ottobre 2010), mentre facevo la mia solita passeggiata al Poggetto di Firenze, e in cima alla salita ho letto sull'asfalto una grossa scritta in vernice blu che citava versi da una delle ultime canzoni di Ligabue: «Adesso che sei dovunque sei / chi sa se ti arriva il mio pensiero», un'idea espressa tante volte anche dai poeti classici italiani e perfino dai trovatori, ma che un ragazzo di oggi – immagino che la scritta sia opera di un giovane – trova naturale esprimere nei modi di Ligabue, peraltro non privi di originale delicatezza stilistica nel trasformare la proposizione secondaria in principale e l'enunciativa in interrogativa. Allo stesso modo, forse, le *probationes pennae* – cioè le prove per verificare il funzionamento del calamo da parte dello scriba, come si fa ancora oggi in cartoleria – che ripropongono in diversi manoscritti carolingi l'inizio di *Ut quid iubes*, bellissima lirica musicata di Gotescalco Sassone (composta intorno alla metà del IX secolo), testimoniano la memorizzazione diffusa di questi testi indipendentemente dalla loro trasmissione manoscrit-

ta. Un'autodimostrazione l'ho ottenuta verificando l'espressione che usavo da ragazzo quando provavo la penna all'inizio dei quaderni di appunti scolastici: era «Quando sei qui con me», inizio di *Il cielo in una stanza* di Gino Paoli.

Ma nella prefazione a Fossati anticipavo anche la convinzione dell'analogia storica che provo a riproporre qui: «Può ripetersi allora – scrivevo – il meccanismo già attivato tante volte nella storia delle letterature: la sostituzione di un codice poetico – divenuto sterile e artificioso fino all'incomunicabilità assoluta [oggi direi all'irrelevanza] – da parte di un nuovo codice formatosi gradualmente attraverso le pressioni metricizzanti della musica popolare sulla prosa quotidiana. È accaduto alla poesia ritmica latina e poi europea all'inizio del Medioevo, quando la versificazione quantitativa della poesia classica aveva perso la sua pronunciabilità e il suo pubblico, e dalle assemblee ecclesiastiche, affollate come concerti *rock*, nasceva con gli inni il nuovo linguaggio poetico di sillabe e accenti».

Queste ipotesi, lanciate nel '93 incontrando Fossati, sono state poi messe alla prova indirettamente nel lavoro del *Corpus Rhythmorum Musicum*, la prima edizione, testuale e musicale insieme, delle più antiche canzoni medievali.

1. 'Canzoni altomedievali'

Parlando di «canzoni medievali» mi riferisco alle prime composizioni latine in versificazione non più quantitativa ma ritmica, cioè sillabotonica (fondata su criteri accentuativi e sillabici), una tradizione testuale che inizia nel IV secolo con lo *Psalmus responsorius* del Papiro di Barcellona, dunque una composizione liturgica, e con lo *Psalmus contra Donatistas* di Agostino, dunque una canzone polemica antieretica, e trova una prima sistemazione matura nell'epoca carolingia, per poi svilupparsi in dimensioni grandiose influenzando sulla formazione della lirica europea, latina e vernacolare, dei secoli successivi, fino ai *Carmina Burana* e alle *Fleurs du mal*. Di questa tipologia versificatoria, da cui nasce la poesia occidentale moderna, il *Corpus* raccoglie appunto le liriche che presentano una tradizione musicale, quelle cioè della cui esecuzione cantata i codici hanno conservato traccia in una notazione neumatica: per questo le abbiamo definite in un certo senso le prime «canzoni» della cultura europea di cui ci sia giunta la musica.

Di questo *Corpus* è stato avviato lo studio in un progetto europeo coordinato dall'Università di Siena ad Arezzo, e dopo 3 euroconferenze e 50 saggi introdut-

tivi ne è stata data alle stampe e al web l'edizione del primo blocco, quello di tradizione non liturgica, uscito in libro e cdrom nel 2007 e sul web, in riproduzione parziale, nel 2010³. Questa prima selezione raccoglie 28 testi che costituiscono, per una selezione operata dalla storia ma non per caso, una sorta di antologia della migliore lirica religiosa e profana di tradizione extraliturgica del periodo *lato sensu* carolingio (VII-IX secolo). L'aspetto tecnico e storico-letterario di questo campionario è stato oggetto di ricerca in altre sedi⁴, ma non possiamo non attirare l'attenzione sull'importanza, per valore documentario e letterario, di quasi tutti i testi qui raccolti: dai capolavori confessionali di Paolino d'Aquileia alle drammatiche creazioni liriche di Gotescalco; dai testi penitenziali come *Anima nimis* ai *planctus* per personaggi storici come l'*A solis ortu* per Carlo Magno, il *Mecum Timavi* per il duca Erico del Friuli e *Hug dulce nomen* per l'abate di Charroux; dal ritmo di Angilberto per la battaglia di Fontenoy fra gli eredi di Carlo a teatralizzazioni bibliche come l'*Adam, Arbor, Fuit Domini, Tertio in flore*; da indovinelli surreali come *Audite versus* e allegorizzazioni paraliturgiche come l'*Avis haec magna* a testi di catechesi morale e celebri canti natalizi come il *Gratuletur*; entrato nel repertorio di canzonieri laici come i *Carmina Cantabrigiensia*, dalle canzoni di guerra di aristocrazie locali come il ritmo modenese *O tu qui servas* agli inni escatologici che anticipano di secoli il *Dies irae* (come il *Qui de mortis*), o alle precursioni del *Ludus de Antichristo* come il *Quique cupitis*.

Si ha l'impressione che la musica abbia selezionato in questa raccolta una sorta di laboratorio di tendenze, di temi, modi ed espressioni della poesia che si impor-

rà nei secoli successivi, distillandone una sequenza di perle che rappresentano spesso dei vertici della letteratura di quest'epoca, che l'esecuzione musicata fa immaginare diffusi e conosciuti ben oltre la cerchia dei *litterati*. Siamo convinti che il genere ritmico rappresenta infatti il livello letterato di una poesia semipopolare nata – spesso fuori dalle scuole – probabilmente dalla ritmizzazione della prosa, e la presenza della musica seleziona in qualche modo gli esempi in grado di rappresentare una codifica delle esigenze della nuova comunicazione poetica.

L'edizione che ne è stata elaborata, e che per alcuni testi è la prima in assoluto (e per tutti i testi è la prima ad essere sia testuale sia musicale), presenta una versione anche digitale perché nel campo della musica antica non esiste una filologia ricostruttiva ma l'edizione consiste nella riproduzione della *scribal version*, e dunque impone la trascrizione di ogni singolo manoscritto; e in secondo luogo perché l'esecuzione delle trascrizioni moderne di queste notazioni antiche è possibile solo con strumenti multimediali. Potendo e dovendo ricorrere a un supporto digitale e a un ambiente informatico appositamente elaborato abbiamo colto l'occasione per fornire all'utente una riproduzione totale, sia fotografica sia testuale, di tutti i testimoni accompagnata dalla versione testuale "ricostruita", ove possibile, o dalle diverse redazioni prodotte dalle ipotesi filologiche, insieme a una schedatura paleografica, linguistica, metrica e musicale che, rendendo incrociabili tutti i dati, consente interrogazioni multiple piuttosto sofisticate sulle singole versioni di ogni testo inteso come documento anche di lingua e di versificazione.

2 - Ad caeli clara non sum dignus sidera					
Edizione		Tradizione manoscritta			
Generale		Trascrizioni			
Indice		Manoscritti			
Versi		Lingua			
Manoscritto		Immagini			
Musica					
INCIPIIT		MANOSCRITTO		FOGLI	DATAZIONE
					IMMAGINE
#f. 46r# de lamentatione c(uiu)sdam.		[Kar1] Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Augiensis, 195		46r-46v	IX ineunte
Ad celi clara n(on) sum dign(us) sidera leuare meos infelices oculos		[Pa5] Paris, Bibliothèque Nationale, lat., 8318		57r	IX
#41r# VERSUS DE PENITENTIA		[Be3] Bern, Burgerbibliothek, 455		41r-42v	X
VERSUS CONFESSIONIS DE LUCTU POENITENTIE		[Pa] Paris, Bibliothèque Nationale, lat., 1154		99va-101vb	X
#117ra# Ad caeli clara non sum dignus		[Cl] Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, 240 (189)		117ra-rc	X - XI
Ad caeli clara non sum dignus		[M11] München, Bayerische		nn. 222-225	V - VI

1 - A solis ortu usque ad occidua	
Edizione Tradizione manoscritta	
Generale Trascrizioni Manoscritti	
Indice Versi Lingua Manoscritto Immagini Musica	
Edizione Versione manoscritta	
sintassi nome/verbo	Separazione SV: 1.09 Grado separazione N/A/P: 0.28 Rapporto topografico SN2/SV: 4 antepos.; 7 postpos.; 7 disgiunz. Rapporto topografico SN3/SV: 1 antepos.; 1 disgiunz. Rapporto topografico SN2/SN: 2 antepos.; 1 disgiunz.
frequenza locuzioni preposizionali	Frequenza assoluta: 5 acc.; 7 gen. Frequenza relativa agli enunciati: 0.0468 Frequenza relativa alle parole: 0.5
statuto socio/linguistico	Livello culturale autore: limitato Destinatari presunti: monaci Livello culturale presunto dei destinatari: semi-litterati Area linguistica presunta dei destinatari: regioni latinfone/romanofone
vocalismo	Scambi ae/oe/e: 2,2 merore Scambi: 9,2 timulus (cod.)
consonantismo	Geminazione: 1,2 littora Scambi: 8,2 senex (=senes, cod.); 12,1 formonsa Scambio d/t: 3,1 adque (cod.) Finali (affievolimento o ipercorrettismo): 3,2 luctum (=luctu, cod.); 13,2 dolore (=dolorum, cod.)

Uno dei criteri di analisi statistica della lingua nell'edizione così concepita è stata la prossimità del latino di queste canzoni al protoromanzo, o meglio a un registro più spontaneo e più vicino a quelle che saranno le caratteristiche delle lingue neolatine: ordine SVO anziché SOV, bassa distanza fra S e V, bassa distanza fra Nome e Attributo, frequenza delle Preposizioni ecc., calcolati secondo una griglia numerica predisposta da me e dal sociolinguista Michel Banniard, così come secondo un'altra griglia elaborata con il mediolatinista Peter Stotz sono stati registrati i fenomeni di lingua che si discostavano dall'uso tradizionale e per così dire grammaticale.

L'incrocio di elementi filologici e risultati delle analisi linguistiche ha dato esiti che, richiamati alla memoria in occasione di questo confronto, suscitano a mio avviso l'impressione di forti analogie con quelli riscontrati nella canzone italiana contemporanea dai linguisti che se ne sono occupati. Proverò ad elencare alcuni aspetti che potrebbero configurare un embrione di fenomenologia linguistico-filologica peculiare al tipo "canzone" nei confronti del tipo "poesia", indipendentemente dai tempi e dai luoghi. L'analogia peraltro mi è parsa funzionare anche reciprocamente come metodo di osservazione: nell'analizzare le forme della lirica per musica altomedievale aver conosciuto la pratica cantautorale e i meccanismi metrico-linguistici della canzonetta di massa dei nostri anni è stato utile, credo, per comprendere alcune dinamiche altrimenti sfuggenti a una considerazione astrattamente filologica. Schematizzando un po', possiamo quasi dire che è da Fossati e De André che siamo partiti quando, nella conferenza del *Corpus Rhythmorum* a Monaco del 2000, abbiamo dedicato attenzioni plurime alla

dimensione orale e performativa di "canzoni", fino ad allora pubblicate e studiate come "poesie" e documenti metrico-linguistici.

2. Liturgie di massa

Relativamente alla pragmatica della comunicazione una delle analogie più vistose riguarda l'*aspetto cerimoniale* che accomuna canzone altomedievale (pre-trobadorica) e canzone leggera contemporanea, sia nella versione televisiva sia e soprattutto nelle esecuzioni in concerto: queste manifestazioni assumono con evidenza il ruolo di liturgia civile che nei ritmi altomedievali è evidente non solo negli inni ma in tutti i generi attestati nel *Corpus Rhythmorum Musicum* I, che è dedicato espressamente ai testi di trasmissione non-liturgica, ad esempio i *planctus* per la morte di personaggi importanti, o le versificazioni parateatrali che raccontano in forma di lirica semidialogica episodi biblici (la storia di Giuseppe e i suoi fratelli in *Tertio in flore*, la storia di Lazzaro in *Fuit domini*, entrambi di Paolino d'Aquileia, ma anche il ritmo su Adamo ed Eva) ed erano probabilmente destinate, secondo testimonianze coeve⁵, ad essere cantate e recitate a margine di cerimonie sacre o di riunioni ecclesiastiche come alternativa a spettacoli di contenuto non religioso. La funzione sociale, liturgica *de facto*, veicola e rafforza il carattere di espressione collettiva che questa 'poesia' assume e in quest'ottica il suo aspetto performativo ne rappresenta uno strumento dinamico non accessorio ma strutturale, capace cioè di incidere sugli elementi fondamentali come tema, ritmo, linguaggio, formularità.

La definizione stessa di 'ritmo', che già in Aftonio⁶ comporta un'associazione con la danza, induce allo sviluppo di strumenti di analisi specifici, diversi da quelli della poesia e della musica. In una delle euroconferenze che hanno preceduto e preparato l'edizione, quella tenuta a Monaco di Baviera nel 2000, Daniel Jacob⁷ ha elaborato una riflessione di grande originalità e utilità, applicabile a mio avviso alle canzoni altomedievali come a quelle di massa dei nostri anni, proponendo sulla base degli studi di Paul Zumthor⁸ la nozione di «oralité élaborée»⁹ all'interno della quale agiscono processi di comunicazione mnemotecnica e formulare che contribuiscono all'identificazione sociale per la loro ripetibilità e che già Ambrogio e Agostino definivano come strumenti di edificazione e di intrattenimento religioso di massa. Nelle canzoni contemporanee naturalmente la diffusione commerciale costituisce una peculiarità non oscurabile nel confronto, ma in fin dei conti la riproduzione industriale è un meccanismo che favorisce la propagazione ma non modifica la destinazione e le funzioni sociali della produzione, che trovano la loro migliore documentazione nell'aspetto rituale dei concerti *rock*, con la lunga preparazione, la identificazione collettiva, la scansione di frasi in sovrapposizione mistica col cantante-celebrante, lo stato di esaltazione proporzionale alla prossimità col celebrante e l'altare-palco, il bisogno di ripetizione, il sentimento comunitario che l'esperienza genera. Che questo meccanismo sia affiorato alla coscienza stessa dei cantanti italiani lo si comprende dai loro stessi testi, come *Non c'è più fantasia* di Eros Ramazzotti, che irride alla funzione 'sacerdotale' assunta negli anni '70 dai cantautori 'impegnati' («e anche tu santautore / che dal tuo altare sparavi giù / non sai più cosa dire / le parole sono quasi finite / specialmente quelle finte») e prima ancora dalla autoparodia di Edoardo Bennato in *Cantautore* e in *Sono solo canzonette*.

3. Ethos dell'armonia

La necessità di memorabilità inerente alla funzione sociale (e, dall'VIII secolo, anche scolastica) si manifesta anche nell'associazione di determinati giri di accordi o impostazioni melodiche a determinati atteggiamenti o sentimenti: è noto a tutti che gli accordi in minore sono più frequenti in canzoni a contenuto malinconico e quelli in maggiore in quelle *rock* o più aggressive, e un'analisi dei giri armonici collegata alle tipologie ritmiche consentirebbe di enucleare facilmente una sorta di repertorio emozionale delle strutture musicali. Questa sorta di *ethos* dell'armonia, che ricorda l'*ethos* dei metri supposto da Roberto Pretagostini nella poesia greca arcaica, trova corrispondenza per le canzoni medievali nella ricorrenza di determinate melodie per testi con

identica struttura metrica: le indagini di Sam Barrett¹⁰ hanno dimostrato ad esempio che parti significative della melodia che accompagna la pseudosaffica di Paolino d'Aquileia in *Ad caeli clara* riprende intonazioni di poesie in saffiche di Eugenio di Toledo (VI secolo) e si ritrova sia in un'altro inno in pseudosaffiche dello stesso autore (*Gloriam Deo*) sia in poesie in strofi saffiche di Pier Damiani, tre secoli dopo. E poiché in strofa saffica si esprimono di solito contenuti lamentosi o confessionali, l'associazione dello schema melodico alla struttura metrica produce indirettamente un'associazione fra schema melodico e tonalità sentimentale.

4. Analogie

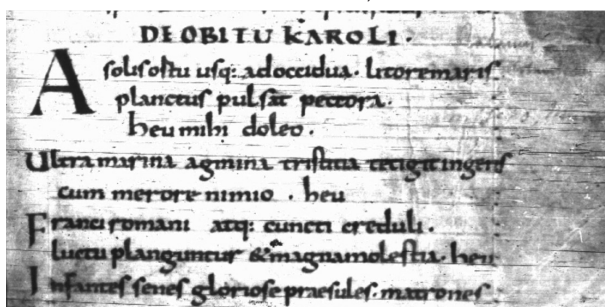
4.1. Anisosillabismo

Carattere condiviso dalle manifestazioni della tipologia 'canzone' in epoche diverse è l'anisosillabismo, che nel *Corpus Rhythmorum* è calcolabile dal programma di ricerca informatico e che sui 28 testi in 140 testimoni editi in questo volume/cdrom è presente sistematicamente in 6 testi e in 26 testimonianze. Si tratta di un fenomeno ben noto alla metrica italiana e romanza delle origini, specie nei generi meno colti e nella poesia giullaresca, e studiato ad esempio da Barbara Spaggiari per la poesia delle origini¹³. La canzone contemporanea ovviamente non può essere nemmeno indagata alla ricerca di versi anisosillabici in quanto l'isosillabismo non ne è una norma, ma anche quando questo sembra essere il criterio tendenziale del singolo testo non sfugge all'ipo- o ipermetria: ad esempio la *Canzone di Marinella* di Fabrizio De André è scritta in gran parte in endecasillabi con molte eccezioni di 12 sillabe come il primo verso «Questa di Marinella è la storia vera», e allo stesso modo *Bocca di Rosa*, che sembra mostrare un andamento così regolare, oscilla fra decasillabo e dodecasillabo. Nella sua analisi dello stile deandreiiano in *Il suono e l'inchiostro* Errico Pavese¹⁴ mette in rilievo nell'esecuzione cantata delle proprie canzoni da parte di De André la presenza di ritmi, poliritmie e sfumature ritmiche irregolari eventualmente anche rispetto alla situazione del testo. Ci si chiede perciò quanta parte nella produzione di questa caratteristica abbia l'influenza della musica non solo in *performance* ma all'atto della scrittura già pensata in termini esecutivi, quanta parte sia dovuta a una sorta di deroga permanente concessa nella composizione di generi "bassi" della poesia e quanta invece sia dovuta alle oscillazioni di uno standard ancora in via di formazione. Probabilmente nei diversi casi – poesia altomedievale per musica, poesia romanza

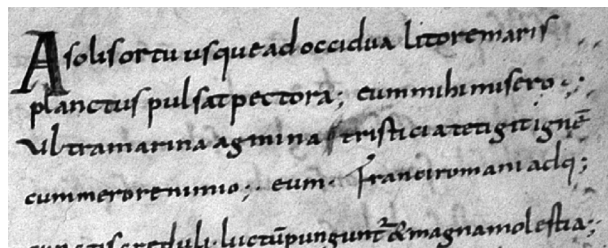
delle origini, canzone contemporanea – questi fattori influiscono in proporzione diversa.

4.2. Relazioni musica-testo

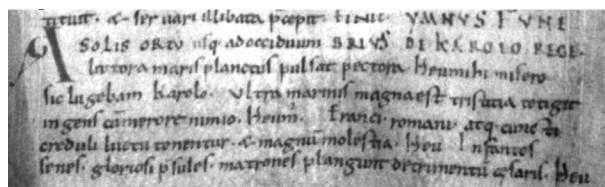
Un capitolo complesso di questa fenomenologia riguarda ovviamente il rapporto musica/testo che per questo genere è costitutivo. Potrebbe essere analizzato sotto angolazioni diverse: una è senz'altro l'identificazione della percezione strofica, che regola l'articolazione del testo e per le edizioni a stampa delle canzoni contemporanee costituisce un criterio-guida. Nelle canzoni antiche la notazione musicale è solitamente riportata solo sulla prima strofa, e si intende riproposta nelle successive senza variazioni, e anche sul piano puramente testuale i manoscritti segnalano la strofa come unità testuale sia con l'indicazione del *refrain*, sia con la rubricazione della maiuscola della prima parola di strofa, sia, come nel Bruxellensis 8860-67, con l'indentazione del secondo verso,



sia con l'interpunzione più forte, come nel Veronensis XC,



sia con spazi, come nel manoscritto Trier, Bistumsarchiv 133c.

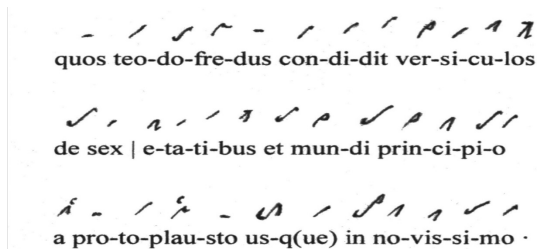


La ripetizione della linea melodica nelle diverse strofe dà luogo a fenomeni di *contrafactum* derivati dalla trasportabilità strofica della melodia. Sam Barrett per il *Corpus Rhythmorum* ha individuato ad esempio in *Alma vera*, una canzone dell'VIII secolo sull'amore solidale contrapposto all'avidità egoistica, la stessa melodia del *Gratuletur omnis caro*, canto natalizio precedente di qualche decennio. E questo fenomeno naturalmente si ripercuote in dimensioni maggiori fuori dal *Corpus* stesso.

Fenomeni di adattamento della melodia al testo o viceversa interni alla strofe sono stati analizzati da Barrett e riassunti in un mio intervento recente¹⁵: non li ripresento dunque in maniera analitica ma ne richiamo i risultati perché mi sembrano utili alla definizione del rapporto musica-testo. Uno di questi

19 - Homo quidam erat dives valde in pecuniis			
a) Br Pa (1-8, 10-11, 9, 12-13)	b) Lei (1-7, 10-11, 13)	c) Ve (1-5, 7-8, 10, 9, 11)	d) Bu, Fu, Fu1, Fu2, Kas, Lo, Wn (1-3, 5, 7-8)
1 Homo quidam erat dives valde in pecuniis, purpura et bysso induebat, epulas splendide: caducum vitam diligendo amisit perpetuam.	1 Homo quidam erat dives valde in pecuniis, purpura et bysso induebat, epulas splendide: caducum vitam diligendo amisit perpetuam.	1 Homo quidam erat dives valde in pecuniis, purpura et bysso induebat, epulas splendide: caducum vitam diligendo amisit perpetuum.	1 Homo quidam erat dives valde in deliciis, purpura et bysso induebat, epulas splendide: caducum vitam diligendo amisit perpetuam.
2 Lazarus quidam mendicus, circumdatus ulcera, ad ianuam divitis iacebat cum dolore nimio; cupiebat saturari de micis mense divitis.	2 Lazarus quidam mendicus, circumdatus vulnera, ad ianuam eius divitis iacebat cum dolore nimio; cupiebat saturari de micis mense divitis.	2 Lazarus quidam mendicus, circumdatus ulcera, ad ianuam divitis iacebat cum dolore nimio; cupiebat saturari de micis mense divitis.	2 Lazarus quidam mendicus, circumdatus ulcera, ad ianuam divitis iacebat cum dolore nimio; cupiebat saturari de micis mense divitis.
3 Postulabat: nemo dabit, nemo miseretur. Tantum canes venebant, consolabant pauperem, ulcera eius lingeant, curabantur vulnera.	3 Postulabat: nemo dabit, nemo miseretur; Tantum canes venebant, consolabant pauperem, ulcera eius lingeant, curabantur vulnera.	3 Postulabat: nemo dabit, nemo miseretur; Tantum canes venebant, consolabant pauperem, ulcera eius lingeant, curabantur vulnera.	3 Postulabat: nemo dabit, nemo miseretur; Tantum canes venebant, consolabant pauperem, ulcera eius lingeant, curabantur vulnera.
4 Tempus pauperis advenit, ingravavit a saeculo; caruit praesentem vitam, mutavit in melius: angeli eius portabant animam in requiem.	4 Tempus pauperis advenit, ingravavit a saeculo; caruit praesentem vitam, mutavit in melius: angeli eius portabant animam in requiem.	4 Tempus pauperis advenit, ingravavit a saeculo; caruit praesentem vitam, mutavit in melius: angeli eius portabant animam in requiem.	
5 Mortuus est autem dives, in infernum ducitur: misericordiam non fecit, eam non merebitur. Pro epulas poenas recepit, cruciatur anxiae.	5 Mortuus est autem dives, in infernum ducitur: misericordiam non fecit, eo non merebitur. pro epulas poenas recepit, cruciatur anxiae.	5 Mortuus est autem dives, in infernum ducitur: misericordiam non fecit, eam non consequitur. pro micis panis, quas negavit, in infernum ducitur.	5 Mortuus est autem dives, in infernum misericordiam non fecit, eam non consequitur. pro micis panis, quas negavit, in infernum ducitur.
6 In tormentis cum adesset, elevavit oculos, Abraham a longe cernit, in sinu eius Lazarus; ut recognovit, quem disperxit, in nullo.	6 In tormentum cum hesit, elevavit oculos, Abraham a longe cernit, in sinu eius Lazarus; ut recognovit, quem disperxit, nulla consolatur.		
7 Patrem vocat Abraham, ut emittat Lazarum, digiti extremi sui aquae guttam tribuit, ut refrigeretur limbus eius in flammis ardentibus.	7 Patrem vocat Abraham, ut emittat Lazarum, digiti extrema sui aquae guttam tribuit, ut refrigeretur limbus eius in flammis ardentibus.	7 Patrem vocat Abraham, ut mittat Lazarum, digiti extremi sui guttam aquae tribuit, ut refrigeretur limbus eius in flammis ardentibus.	7 Patrem vocat Abraham, ut admittat Lazarum, digiti extremi sui guttam aquae petit, ut refrigeretur limbus eius in flammis ardentibus.

adattamenti è documentato per incorporare sillabe soprannumerarie, ad esempio nel citato ritmo *Ante saecula*: nella seconda strofa la sillaba soprannumeraria sul primo emistichio del verso 3 è adattata ripartendo il *pes* (due note ascendenti) della quarta sillaba in due *virgae* (note singole): *de sex aetatibus et mundi principio* (dove il testo critico ha *de sex aetates*). La musica qui aggiunge una nota per includere la sillaba soprannumeraria nata da un'errata versione del testo.

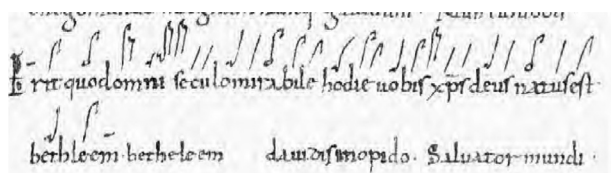


Ma il processo è documentato anche nella direzione contraria¹⁶: nell'inno *Gloriam Deo* attribuito al raffinato poeta longobardo di età protocarolingia Paolino d'Aquileia, il celebre manoscritto Roma, Angelica 123, considerato un monumento della scuola musicale bolognese del XII secolo, riporta alla strofa 11, vv. 2-3, dove l'edizione D'Angelo ha

hodie quia vobis Christus dominus
natus est Bethleem Davidis in oppido

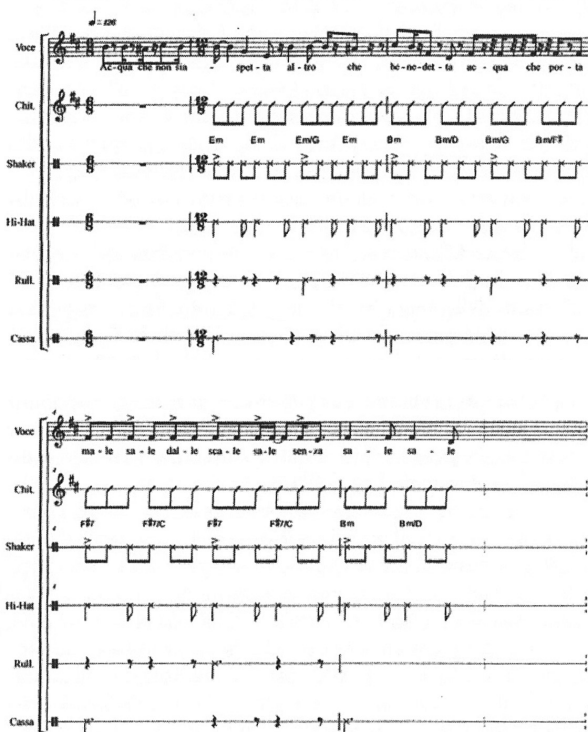
la versione

hodie vobis Christus deus natus est
bethleem • bethleem Davidis in opido

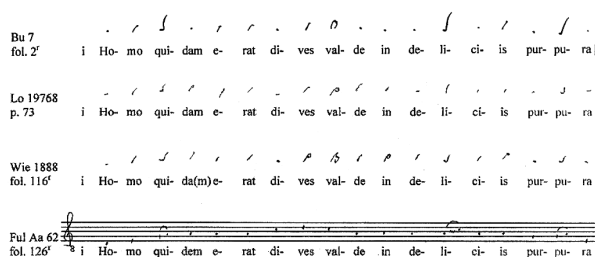


Il testo deve dunque ripetere la parola *bethleem* al posto del verbo *natus est* omissa per errore, per mantenere una determinata configurazione melodica e sillabica¹⁷.

Un fenomeno analogo fenomeno è documentato in De André, come adattamento ad abitudini esecutive idiosincratice, da Errico Pavese, di cui riproduciamo la figura 2 del suo intervento, dove si evidenziano le distorsioni e asincronicità fra parti strumentali e vocali e delle irregolarità ritmiche di attacco di alcuni strumenti e la «sfasatura ritmica continua»¹⁸



Un caso di adattamento della notazione musicale all'anisossilabismo si registra anche in *Homo quidam*, ritmo su Lazzaro e il ricco epulone¹⁹: sillabe atone dei versi 3, 4 e 5 sono adattate prima della nota associata alla prima sillaba²⁰:

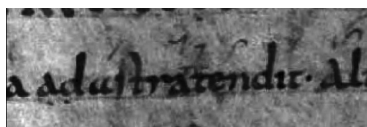


«Questo accade, in forme diverse, per il primo e per il secondo verso di ogni strofa, così come nel quinto è omessa la nota dell'ottava sillaba. Nel primo verso di ogni strofa (come nell'ottava sillaba del quinto verso) sono dunque aggiunti oppure omessi suoni allo scopo di conservare il parallelismo generale fra movimento melodico e accento»²¹.

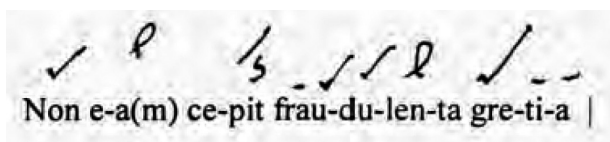
La notazione di *Ante saecula* tende a riprendere la melodia di un emistichio nel primo emistichio del ritornello: una figura testuale-musicale che credo possa trovare attestazioni anche nella canzone contemporanea, come ad esempio in *Non credere* di Mogol-Clausetti-Soffici cantata da Mina e Loredana Berté.

Un caso curioso è quello attestato dal ritmo *Avis haec magna*, una sorta di gioco sui valori simbolici del pavone e dello sparviero, che al verso 1, 2 (*ad astra*

tendit) riporta nel manoscritto l'aggiunta di una sillaba *te* (*tetendit*) che crea un verso ipermetro ma viene comunque musicata dal compositore della melodia (forse Adelelmo di Laon).



Il ritmo delle sentinelle di Modena *O tu qui servas*, celebre come canto municipale del IX secolo, documenta un tentativo di alterare la melodia allo scopo di scandire bene un dittongo²² sul termine *fraudulenta*, che fa venire in mente casi analoghi di canzoni moderne che usano il termine *gloria* (ad es. *Gloria* di Umberto Tozzi) o *radio* (*Radio Gaga* dei Queen, o *Lupo solitario* di Marco Ferradini).



Le interpretazioni moderne, su pentagramma, di queste antiche melodie differiscono fra loro in battute e ritmo perché i neumi non forniscono indicazioni in questo senso, ma Barrett ha documentato come in ogni caso sia evidente un tentativo di sottolineare con particolari figure melodiche i momenti più "patetici" dei testi, come accade nel *planctus* per Carlo Magno al punto in cui si chiede l'intercessione di san Colombano, protettore del monastero cui apparteneva l'autore. Una differenza sensibile rispetto alla canzone moderna è nell'esistenza di musicazioni alternative per uno stesso testo, che in epoca moderna si registra solo per casi di intonazioni di testi poetici e non per canzoni nelle quali il testo nasce insieme a una determinata musica.

Per la canzone antica questi adeguamenti musicali al testo assumono talora una funzione involontariamente filologica perché conservano informazioni preziose che si sarebbero forse perdute se, in assenza della musica, il testo fosse stato esposto a interventi normalizzatori: ad esempio nel caso «di sillabe soprannumerarie o mancanti in versi che un editore "normalizzante" può essere tentato di correggere senza considerarli ipermetri o ipometri, o perché facilitano l'interpretazione della struttura metrica della poesia, o perché aiutano a definire l'esistenza di una dualità dialogica fra le strofi di un canto apparentemente non responsoriale, o consentono di scoprire fra i neumi varianti sovrascritte al testo. In altri casi la musica dà indicazioni fondamentali sulla valorizzazione parateatrale di singoli passi dell'opera, oppure

fornisce testimonianze sulla trasmissione del testo e comunque sulla diffusione della melodia secondo linee che possono avvalorare ipotesi alternative sulla ricostruzione della tradizione. Ma soprattutto abbiamo una conferma importante, rispetto alla concezione di Norberg convinto della preminenza dell'accento grammaticale nella recitazione di questa poesia, sul rapporto fra sillabe accentate e determinati elementi melodici: la forza regolarizzante della pulsazione ritmica, che anche la musica tendeva a riconoscere come uniforme e costante, è attiva dunque su tutto il verso e non solo sulla cadenza, come pensava Norberg e come ancora oggi comunemente si crede fra i mediolatinisti. Il ritmo dunque crea di musica e testo un'unità che abitudini filologiche e la costrizione della stampa hanno a lungo oscurato o frainteso, e che l'edizione digitale consente finalmente di recuperare»²³.

4.3. Alterazioni dell'accentazione

Proprio questo dato relativamente costante, emerso dall'osservazione di Barrett, sembrerebbe attribuire nel verso altomedievale alla pulsazione del modello ritmico un peso assai maggiore di quanto ipotizzato finora dagli studiosi, e avvicinarlo alle modalità compositive ed esecutive di gran parte della canzone leggera contemporanea. Già La Via²⁴ ha dedicato un paragrafo importante alla definizione delle due tendenze permanenti di interpretazione musicale della poesia, quella isoritmica e strofica e quella da lui chiamata non-strofica, ma forse ancora più chiaramente la dialettica si comprende ricorrendo alla terminologia medievale di musica "mensurata" e musica "in campo aperto", che corrisponde a due interpretazioni diverse dei medesimi testi musicati, con accentazione tendenzialmente regolare sui tempi metricamente forti e con accentazione invece di tipo linguistico, cioè impostata sugli accenti "naturali" della parola e non su quelli imposti dallo schema ritmico. Anche la canzone contemporanea vede contrapporsi questi due modi, che possiamo vedere documentati nel primo Lucio Battisti (con testi di Mogol) e nel secondo Battisti (quello dei dischi con Pasquale Panella), nel primo Fossati (ad es. ne *La mia banda suona il rock*) e nel Fossati post-*Una notte in Italia*, che anche nella sua testimonianza personale segna uno spartiacque stilistico, o nel primo Baglioni e nel Baglioni dopo *La vita è adesso*. Lo scrittore Sandro Veronesi nella prefazione a *Versi rock*²⁵ dedica un paragrafo divertito agli effetti comici degli spostamenti di accento che con ogni evidenza vengono considerati un dato incontestabile della canzone italiana, citando vari esempi: dal repertorio parafolklorico («Urlano i fedelissimi / E scoppia il cha cha cha» di Toni Santagata) a quello paracolto di

Battiato («furbi contrabbandieri macedoni» «dinastia dei Ming», cui aggiungerei (fra i tanti esempi citabili) il celebre *Libèrta* di Ramazzotti; e adduce in chiusura una citazione di Elio e le Storie Tese che scrivono testi parodicamente contrassegnati da scambi di accento.

Nel repertorio altomedievale gli esempi sono a portata di mano: per fermarci solo al primo dei ritmi del *Corpus Rhythmorum*, il *planctus A solis ortu* per Carlo Magno, basterà scorrere i primi versi e riscontreremo v. 3, 2 *magnà* («Franci, Romani atque cuncti creduli / luctu punguntur et magna molestia»), 5, 2 *interitum* («lam iam non cessant lacrimarum flumina, / nam plangit orbis interitum Karoli») 10, 2 *éxaltét* («animam suam exaltet in requiem.»), 17, 2 *illò*, necessario anche per compensare lo iato («precesque funde pro illo ad dominum.»)

4.4. Compresenza di arcaismi e volgarismi

Sia le canzoni altomedievali sia quelle leggere contemporanee presentano documenti di una lingua antica e insieme di una morfologia in mutazione: in un contributo del '99 avevamo già provato a enucleare, sulla base della ricerca di *Poesia carolingia latina a tema biblico*²⁶, una serie di fenomeni presenti in misura rilevante nei ritmi latini altomedievali e che qui mi limito a elencare, rinviando alle sedi citate per analisi più sistematiche e per le opportune informazioni bibliografiche. Tutti questi fenomeni sono ora riscontrabili, tramite ricerca per campi del database, nei testi (e in ogni singola trascrizione) del *Corpus Rhythmorum*.

- scambio *i/e* (ad es. *gloriose* per *gloriosi* in *A solis ortu* 4, 1, ms. Bruxellensis)
- caduta di *-t* finale, specie in testi norditalici;
- prostesi di *e-* dinanzi a *s* impura (tipica di aree galloromane e ispaniche);
- *s* per *x* (*senex* per *senis* in *Tertio in flore* 42, 1 cod. Pa2)
- *g* per *z*,
- *p* per *b*,
- semplificazione delle doppie o di gruppi consonantici,
- affievolimento di *-m* finale con conseguente confusione accusativo-ablativo,
- ristrutturazione dell'uso preposizionale specie per *de*, *in*, *a*, *cum*, *per*, *pro*,
- forma unica del relativo (*qui*),
- eteroclesia (cambio di declinazione: ad es. *Tertio in flore* 17, 3 *oculorum geminum*)
- eterogenesi (cambio di genere: ad es. *Tertio in flore* 42, 4 *uterinos soboles*),
- ipercorrettismi,
- ricadute morfosintattiche come uso del piucheperfecto narrativo al posto del perfetto, uso del pre-

sente 'profetico' (con funzioni di annuncio di sviluppi narrativi), rifunzionalizzazione strutturale del participio presente (che diventa una delle forme più frequenti di secondaria), indebolimento di altre secondarie (consecutiva, concessiva, ecc.), valore causale di *nam* e frequenza di *dum* al posto di *cum* temporale, rideterminazioni avverbiali (avverbi composti dalla somma di altri avverbi), nuove locuzioni, neologismi creativi e catacretici.

Alcune di queste alterazioni erano già state notate dagli studiosi di formule merovinge o di latino *circa romançum* come D'Arco Silvio Avalle e sono senza dubbio classificabili come volgarismi, o come fenomeni evolutivi presenti in diversi tipi di documenti 'protoromanzi'.

L'analisi condotta da Lucia Cereda, Giordano Meacci e Francesca Serafini (l'«Accademia degli Scrausi») e da alcuni autori su *Parole in musica* sulla lingua dei cantautori italiani degli anni '80 e '90 evidenzia frequentemente strutture di questo tipo, ad esempio in Eros Ramazzotti, dove individuano l'uso improprio del relativo («quello che copiavo» al posto di «quello da cui copiavo») e sospensioni o cambi di progetto, cioè frasi non finite che mutano soggetto irregolarmente, o l'uso del *che* polivalente («in questo sabato d'animale che non sapevo cosa fare», Ron) o costruzioni catacretiche come *mi piace di*, *attraversiamo su* (Concato), oltre che elementi lessicali del parlato («sleppare», «stressare», «casino», «sballare»). Nelle canzoni altomedievali occorre registrare una difformità assai più spinta sul piano morfologico e fonetico, mentre le canzoni contemporanee si consentono prevalentemente libertà sintattiche, ma in entrambi i casi si tratta di avvicinamenti al parlato, di adozione di un registro linguistico semipopolare. Osservazioni più analitiche dovranno essere estese all'ordine delle parole e alla loro disposizione nel 'verso', per la quale ad esempio già gli «Scrausi» documentavano la «dislocazione a sinistra» in Luca Carboni («di persone silenziose / ce ne sono eccome»), forma di prolessi del determinante; mentre le canzoni medievali sono ricche di figure di *ordo artificialis* che le connotano come 'poesia' (ad es. *Leo ut saevus* nel ritmo LVIII 11, 1 ed. Strecker) pur non evitando il registro lessicale più basso. Anche nella canzone contemporanea a questa contiguità intenzionale con la lingua d'uso si appaia o si contrappone, secondo Cereda-Meacci-Serafini (come secondo Bandini, *Una lingua poetica di consumo*), un recupero di elementi del linguaggio poetico, spesso triviali e iperconnotati, che si giustifica sia come risorsa di comodo dal repertorio di 'poetese' generico sia come elemento di valorizzazione stilistica intenzionale o parodica: gli esempi si trovano

ad apertura di pagina o di iPod, come «qui / sotto un mucchio di stelle / qui lo scenario che c'è / è perfetto insieme a te», di Eros Ramazzotti, il quale riusa il *cliché* con un tono di consapevolezza meta-poetica che ne smorza l'ingenuità. Nelle canzoni medievali invece il riuso di *cliché* tardoantichi (soprattutto dai poeti cristiani come Sedulio e Prudenzio) prevede adesione totale, non incrinata da riserve ironiche.

Altra caratteristica comune ai due momenti storici è la produzione di neologismi ambiziosi, spesso non controllati da un dominio adeguato della lingua e da un gusto sorvegliato, ovviamente con le dovute differenze fra Luca Barbarossa e Franco Battiato come fra Teofrido di Corbie e il raffinato Paolino d'Aquileia. Gli «Scausi» segnalano *discanto* come neologismo di Ivano Fossati, ignorando accezione e retroterra musicale di questo termine antico, ma anche *santautore* di Ramazzotti è assai efficace, per non parlare del caleidoscopico lessico di Pasquale Panella per Battisti, che conia composti come *transaitante*. I neologismi della poesia ritmica altomedievale sono anch'essi spesso di autori colti (come *balsiger*, *dealis*, *reliquare* di Paolino d'Aquileia o *salvamen* e *liberamen* di Rabano Mauro), ma a volte sono creazioni momentanee di autori ignoti come *archisedens* (ritmo VII Strecker) o *previde* (ritmo VIII), mentre assai più frequenti sono i neologismi morfologici, rari nei cantautori, o semantici, tipici della poesia e del latino cristiano.

4.5. Il pastiche

La compresenza di parlato, neologismi, stereotipi, residui di lingua alta e innovazioni ora ricercate ora popolari o maldestre è costante e diventa tipica in cantautori come Battiato, cui gli «Scausi» attribuiscono una sorta di 'struttura a centrifuga', di cui viene citato un esempio da *Bandiera bianca*:

Mr. Tamburino non ho voglia di scherzare
 Rimettiamoci la maglia, i tempi stanno per cambiare,
 siamo figli delle stelle e pronipoti di sua maestà il
 denaro [...]

Com'è misera la vita negli abusi di potere.
 Sul ponte sventola bandiera bianca (4 volte),
 A Beethoven e Sinatra preferisco l'insalata.

Secondo gli «Scausi» si tratta di una mescolanza di paradossi, aforismi, schegge di discorso autobiografico, citazioni colte e non colte montate e 'centrifugate' insieme conservando «il carattere di frammenti autonomi, privi di coesione sintattica e di conseguenza logica»²⁷. Nell'esempio citato si riconosce l'allusione alla nota canzone di Bob Dylan *Mr Tambourine*, alla canzone risorgimentale di Arnaldo Fusinato che

dà il titolo alla canzone, ma riconoscerei anche il titolo della canzone di Alan Sorrenti *Figli delle stelle*, con accostamenti puramente fonici come Sinatra-insalata per evidenziare il contesto *kitsch*. Ma, ancora una volta, nonostante l'incoerenza del risultato il verso «Com'è misera la vita ecc.» è diventato slogan politico giovanile: una sua riproduzione epigrafica, databile al 2010, è ancora visibile in via Corridoni a Firenze. Un *pastiche* simile si individua in lacerti dei ritmi altomedievali come nella variante del ritmo XXV Strecker *De laude dei* conservata nel manoscritto Köln 212 dell'VIII/IX secolo²⁸, che fonde in una sequenza incondita citazioni dell'inno di Prudenzio su sant'Eulalia (*Perist.* 3) con richiami alla storia di Davide e Golia e al *Cantico dei Cantici*; ma gli esempi più chiari sul piano linguistico sono i ritmi 91-93, dal manoscritto di Lione B.M. 425 di età merovingia, che presentano un dettato chiaramente volgarizzante, che mescola latino liturgico e protofrancese in epoca ancora antichissima: *Homnes homo Christianus qui haccepit baptismo / In deo devet cogitare, non peccare nemo. / Christi, resuveniad de mi peccatore et q.s.*

Pastiche linguistici intenzionali e artistici troviamo naturalmente nei discorsi o *descorts* romanzi plurilingue, o nelle strofe zagialesche in arabo e spagnolo. Nella canzone italiana contemporanea l'equivalente più vistoso e di migliore qualità si può trovare nei testi di Pino Daniele in inglese e napoletano, come *I say I' sto 'ccà*²⁹.

4.6. Lo sviluppo di una tradizione interna e i canzonieri

Uno degli aspetti più interessanti dell'analisi comparata è nello sviluppo di tecniche di creazione di un linguaggio specifico per variazione di una tradizione interna e crescita di una coscienza di genere: nei ritmi medievali su una base di lingua bassa paraliturgica su cui si innestano lacerti di poesia metrica cristiana e reminiscenze bibliche si formano, sotto la spinta della pulsione metrica e poi del contributo di autori colti, un repertorio formulare, una serie di *patterns* espressivi, un arsenale di *cliché* di cui a poco a poco gli autori divengono consapevoli, cominciando a citare i predecessori, specie all'interno della stessa scuola (come nei ritmi di Corbie fra Teofrido e Sigfrido, o in quelli veronesi o sangallesi), anche se quasi mai i modelli vengono esplicitamente nominati. Così nella canzone, dopo i primi decenni di formazione del canone, gli anni '90 vedono moltiplicarsi sia i riferimenti espliciti di tipo parodico (come abbiamo visto in Battiato), sia quelli impliciti e anzi sottaciuti (come Battisti e Bob Marley in Zucchero *Donne*), sia le allusioni raffinate (come Fossati che in *Traslocando* fa citare alla Berté una propria canzone intitolata *E di nuovo cambio*

casa, a sua volta debitrice di Gino Paoli *La gatta*), sia quelli senza nome ma evidenti (come Concato di *Guido Piano* citato da Tiziano Ferro). L'esposizione della pratica imitativa costituisce una tradizione, perché come dice Borges ogni scrittore crea i propri predecessori, e ne individua il linguaggio. Questo procedimento, che nella poesia colta è strutturale, nella poesia popolare si affaccia nei momenti di crescita e di autovalorizzazione artistica e produce un gioco a volte complesso con l'allusione musicale.

Lo sviluppo di una tradizione è poi registrato materialmente e come protocollato dallo strumento del canzoniere, che accomuna ancora una volta tradizione protomedievale e contemporanea. Tutta la tradizione dei ritmi altomedievali è caratterizzata dalla presenza di grandi canzonieri: il Bruxellensis 8860-67, dove la musica è notata solo sui margini di qualche foglio, il Leidense Q 69, entrambi fatti risalire alla scuola di San Gallo, i Verona 90 e 85, quaderni di esercizio di una scuola capitolare, il Parigino 1154, bellissimo repertorio di Saint-Martial di Limoges provvisto di musica³⁰. E poi i canzonieri di scuola, come i *Carmina Cenomanensia*, i *Carmina Cantabrigensia*³¹, e così via fino ai celebri *Carmina Burana*, con cui siamo già nel XIII secolo come manoscritto (e alla fine del XII come testi), anch'esso parzialmente provvisto di musica. Si tratta di strumenti diversi, alcuni prodotti come deposito di un repertorio comunitario o scolastico, altri come promemoria di cantori itineranti e di menestrelli di corte. Questo secondo aspetto li accomuna ai canzonieri che si vendono oggi in tutti i negozi di musica e che consentono agli amatori e ai cantanti di piano bar di apprendere, perfezionare e presentare il proprio sub-repertorio nelle esibizioni domestiche o professionali. Entrambi i tipi infatti sono contraddistinti da informazioni musicali sommarie, insufficienti a ricostruire la modalità esecutiva ma bastanti a riportare melodie e ritmi alla memoria di chi le conosca. Le prassi e le tecniche di creazione di una tradizione di poesia o canzone popolare a partire dalla strutturazione metrica di una lingua prosastica trovano dunque termini di comparabilità assai forti nelle diverse epoche e potrebbero quasi suggerire l'esistenza di una riproducibilità sociale del fenomeno.

4.7. Pluralità di redazioni

Nelle canzoni altomedievali, come è del resto comune anche nella poesia per musica del basso medioevo, più nota e già edita, è spesso difficile ricostruire una *facies* unitaria del testo originario perché nei solitamente pochi testimoni vengono trasmesse spesso dello stesso testo versioni talmente differenti da apparire inconciliabili: del ritmo *Homo quidam*, che racconta

in quindicinari la parabola di Lazzaro e il ricco epulone, l'editore Lo Monaco ha individuato e pubblicato ben quattro redazioni, caratterizzate da testi diversi per lunghezza (cioè presenza o assenza di alcune strofe e alcuni versi) o per lezioni (singole parole o emistichi) o per la presenza o meno di ritornello e di accompagnamento musicale. Questo trova evidenti paralleli, per la canzone contemporanea, nelle versioni registrate in studio e registrate *live* di molte canzoni, dove il testo viene corretto o integrato o adattato a nuove situazioni e nuovi contenuti oppure epurato (si pensi a esibizioni sanremesi dove il lessico triviale era vietato), ma tutte sono attestazioni parimenti legittime, cioè riconducibili all'autore, del medesimo testo. Addirittura nei testi pubblicati sulle custodie dei *longplaying* e nei libretti acclusi ai cd spesso si leggono brani che non corrispondono a quanto si ascolta nel disco stesso. Analogamente per *A solis ortu*, il planctus funebre in morte di Carlo Magno, ci troviamo di fronte ad attestazioni di almeno 4 forme diverse del *refrain*. Un problema simile affiora anche in *Ante saecula*, una specie di riassunto della storia sacra, composto in epoca assai antica (VII secolo), che presenta due redazioni contrapposte nell'uso dei tempi verbali: una, meno corretta sul piano delle reggenze verbali e delle concordanze dei casi, usa sempre il piucheperfetto come tempo storico, l'altra, più ripulita sul piano grammaticale, il perfetto, ed entrambe sono attestate in manoscritti di fine VIII secolo. Quale delle due è l'originaria? Al di là del problema filologico, che abbiamo pensato di risolvere considerando come originaria la versione più rustica, in considerazione delle dinamiche di normalizzazione ortografica che intervennero negli ultimi anni del 700 nello spazio culturale carolingio, il fenomeno attesta un'analogia parziale di condizioni compositive: naturalmente una vera e propria corrispondenza si potrebbe istituire solo se si riuscisse a dimostrare che almeno due delle diverse redazioni di una canzone altomedievale risalgono entrambe all'autore.

Nell'intervento pubblicato in *Il suono e l'inchiostro* come «Nota» al contributo di Stefano Dal Bianco¹¹, Enrico De Angelis insiste sul caos che regna nel campo delle trascrizioni delle canzoni contemporanee, a partire dall'assenza di punteggiatura, sempre inserita dagli editori e quasi mai dagli autori, per continuare nel problema principale delle «edizioni» di canzoni moderne, cioè dove andare a capo. Per ricostruire il testo le fonti sono «le più eterogenee e labili: la stesura originale dell'autore (caso ovviamente rarissimo); il deposito ufficiale della SIAE se il testo è depositato (ma anche quando lo sono i titoli, non sempre i testi lo sono davvero, e comunque non è facile averli dalla SIAE); il deposito presso l'editore musicale, se c'è (ma anche gli editori non sempre li conservano

e anche da loro non è cosa semplice ottenerli); la trascrizione sui libretti dei rispettivi dischi; la diffusa pubblicazione, del tutto volontaristica e volenterosa, in internet; le diciture che accompagnano i righi musicali sugli spartiti; qualche libro che li ha già stampati; la trascrizione dell'ascolto della relativa registrazione». E si tratta sempre di forme precarie e inaffidabili per punteggiatura, divisione dei versi, ortografia. Anche in questo caso la conclusione cui giunge De Angelis, secondo il quale solo l'ascolto può dettare una trascrizione il più vicina possibile alla canzone, se pure sempre priva di divisione dei versi e di ortografia, assomiglia all'affermazione paradossale, più volte pronunciata da musicologi medievisti come Giacomo Baroffio, secondo cui l'unica edizione possibile di una melodia medievale è la sua esecuzione. Il libro di La Via¹² mi soccorre un altro esempio che trova analogie inattese nella canzone altomedievale: le versioni del *song* afroamericano *The Man I Love*, diventato uno standard del repertorio jazz americano, che originariamente era introdotto da strofe di carattere recitativo, i *verse* che derivano e conservano nome e caratteristiche dei *versus* appunto latini altomedievali, e che nelle esecuzioni di Gershwin (1934) e Billie Holiday (1939) non sono cantati mentre in quella di Sarah Vaughan (1957) lo sono. Allo stesso modo il ritmo *De Lazaro* di Paolino d'Aquileia con incipit *Fuit domini dilectus* viene tramandato in due versioni, una

più breve a carattere più lirico-narrativo (una sorta di ballata recitativa), una molto più lunga, nella quale i fatti raccontati vengono interpretati alla luce dei quattro sensi di lettura della Bibbia. La musica accompagna solo uno dei manoscritti della prima versione, ma è possibile che fosse cantata anche la seconda.

Analogamente a quanto avvenuto per il patrimonio medievale di poesia popolare, la sua stessa aleatorietà è per chi voglia studiarla un limite storico. Nata per l'oralità, lascia tracce scritte solo quando raccolta per l'uso delle scuole o dei cantori professionali, ma non nella forma originaria o comunque senza un rapporto dimostrabile e tutelato con il testo e la musica d'autore. La diffusione commerciale e la produzione industriale della canzone oggi contribuiscono certamente a creare una moltiplicazione delle testimonianze ma non una loro maggiore stabilità. Il circuito spontaneo e occasionale delle forme di riuso, come le epigrafi urbane, non garantisce durata alla conservazione di queste forme: in queste canzoni altomedievali e canzonette attuali confermano un'analogia. Quando gli strumenti di riproduzione, superati il piatto per i vinili e il lettore di cd-rom e di mp3, saranno cambiati, molte canzoni non traslitterate nei nuovi media si perderanno, e come per i ritmi altomedievali sarà necessario uno scavo filologico per recuperarne il suono in una delle tante forme in cui era entrato nella memoria acustica delle vite degli uomini.

Note

* Gli studi cui fa riferimento l'introduzione del presente articolo sono:

- M. Pagnini, *Lingua e musica. Proposta per un'indagine strutturale-stico-semiotica*, Bologna 1974.
 F. Bandini, *Una lingua poetica di consumo in Poetica e stile*, a cura di L. Renzi, Padova 1976, pp. 191-200 (poi in Coveri 1996, pp. 27-35).
 M. De Luigi - M.L. Straniero, *Musica e parole*, Milano 1978.
 Ph. Tagg, *Popular music. Da Kojak al Rave: analisi e interpretazioni*, trad. it. Bologna 1994.
 La lingua cantata. *L'italiano nella canzone dagli anni Trenta ad oggi*, a cura di Gianni Borgna e Luca Serianni, Roma 1994.
 Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano 1996.
 L. Coveri (cur.), *Parole in musica. Lingua e poesia nella canzone d'autore italiana. Saggi critici e antologia di testi di cantautori italiani*, Novara 1996.
 F. Stella, *La storia va arredata: poesia e canzone, a colloquio con Ivano Fossati*, in P. Bigongiari - J. Brodskij et al., *Lezioni di poesia*, a cura di A. Francini - P. Iacuzzi - M. Landi - F. Stella, Firenze 2000.
 M. Antonellini, *Non solo canzonette: temi e protagonisti della canzone d'autore italiana*, Foggia 2002.
 F. Guglielmi, *Voci d'autore: la canzone italiana si racconta*, Roma

2006.

- La canzone d'autore / Gino Paoli ... [et al.]*, Roma 2003.
 E. D'Angelo - F. Stella (eds.), *Poetry of the Early Medieval Europe: Manuscripts, Language and Music of the Rhythmical Latin Texts*, Firenze 2003.
L'anima dei poeti: quando la canzone incontra la letteratura / con Eric Andersen ... [et al.]; a cura di Enrico de Angelis e Sergio Secondiano Sacchi, Pieve al Toppo, Civitella in Val di Chiana 2004.
Storia della lingua italiana e storia della musica: italiano e musica nel melodramma e nella canzone, Atti del 4° Convegno ASLI, Associazione per la storia della lingua italiana (Sanremo, 29-30 aprile 2004), a cura di Elisa Tonani, Firenze 2005.
Il grande dizionario della canzone italiana, a cura di Dario Salvatori, Milano 2006.
 S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma 2006.
Dizionario completo della canzone italiana, a cura di Enrico Derigibus, Firenze 2006.
 S. Barrett - F. Stella (eds.), *Corpus Rhythmorum Musicum. I Songs of non-liturgical transmission 1 Lyrics*, Firenze 2007.
 Centro Studi De André, *Il suono e l'inchostro. Cantautori, saggi poeti a confronto*, Milano 2009.

F. Stella, *Ad cantandum carmina. Testo e musica nel «Corpus di ritmi latini musicati»*, in *La poesia tardoantica e medievale*. IV Convegno internazionale di studi (Perugia, 15-17 novembre 2007), a cura di Clara Burini De Lorenzi e Miryam De Gaetano, Alessandria 2010, pp. 333-54.

* Il saggio è dedicato alla memoria di Massimiliano Chiamenti, filologo, poeta e cantante rock, per due anni (1994-96) redattore di «Semicerchio», che si è tolto la vita il 5 settembre 2011.

¹ Cito per comodità da *Lezioni di poesia*, a cura di A. Francini - P. Iacuzzi - F. Stella, Firenze 2000, p. 157.

² Al carattere 'popolare' della poesia ritmica altomedievale, in cui credeva anche Gaston Paris, avevo dedicato nella relazione orale uno spazio che in quella scritta non mi è consentito, data l'importanza dell'argomento e l'estensione che meriterebbe una sua trattazione. Mi limito a rammentare che questo carattere emerge sia dall'elemento ritmico, che sembra permanere anche nelle trascrizioni moderne come quella di *A solis ortu* di De Coussemaker in 2/2 anziché nei 5+7/4 del gregoriano (Sesini), sia dall'elemento contenutistico, come dimostra il caso del ritmo tramandato dal manoscritto Parigi lat. 2683 in cui due monachetti di S. Germain d'Auxerre registrano un *planctus* per la morte del senescalco Alardo, ucciso dalla moglie e dall'amante di lei, prova che nell'878 esistevano cantori ambulanti che sfruttavano l'attualità. Ognuno dei due scolari ha scritto ciò che si ricordava, e sono dunque due tipi differenti di notazione.

³ Nel sito www.corimu.unisi.it.

⁴ *Poesia dell'alto medioevo europeo. Manoscritti, lingua e musica dei ritmi latini*, Atti delle euroconferenze per il «Corpus dei ritmi latini» (Arezzo, 6-7 novembre 1998 e Ravello, 9-12 settembre 1999), a cura di F. Stella, Firenze 2001; *Poetry of the early medieval Europe: manuscripts, language and music of the Latin rhythmical texts*. III Euroconference for the Digital Edition of the "Corpus of Latin Rhythmical Texts 4th-9th Century", eds. E. D'Angelo - F. Stella, praef. B.K. Vollmann, Firenze 2003.

⁵ Walafrido Strabone, *De exordiis et incrementis ecclesiasticarum rerum* 25 (P.L. 94, col. 954), in riferimento a Paolino d'Aquileia come elaboratore di nuova poesia religiosa e innovatore in liturgia e il canone 10 del Sinodo di Cividale del 796.

⁶ *Grammatici Latini*, vol. VI, 41(Keil), molto spesso citato come Mario Vittorino: *differt autem rhythmus a metro, quod metrum in verbis, rhythmus in modulatione ac motu corporis sit*.

⁷ D. Jacob, *Poésie rythmique et "traditions discursives": une perspective prototypicaliste sur les genres médiévaux*, in *Poetry of*

the Early Medieval Europe, cit., pp. 267-287.

⁸ Si tratta naturalmente di *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*, Paris 1987.

⁹ *Ivi*, p. 283: «des discours de *distance communicative* se réalisant dans un model discursif dépourvu de recours graphiques». Vd. F. Stella, *Ad cantandum carmina*, cit., p. 341.

¹⁰ Centro Studi De André, *Il suono e l'inchiostro*, cit., pp. 249-50.

¹² S. La Via, *Poesia per musica e musica per poesia*, cit., p. 149.

¹³ B. Spaggiari, *Parità sillabica a oltranza nella metrica neolatina delle origini*, in «Metrica», III (1982), pp. 24-105 (bibliografia 'classica' in P. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 79 n. 32); vedi anche ora A. Bertoni, *La musicalità della poesia*, in «Argo», 1 (online) http://www.argonline.it/index.php?option=com_content&view=article&id=152&Itemid=79&ml=4&mlt=system&tmpl=component. Tradizionale il rinvio a C. Di Girolamo, *Regole dell'anisosillabismo*, in *Teoria e prassi della versificazione*, pp. 119-135. Ma una bibliografia esaustiva sarebbe naturalmente imponente.

¹⁴ *Situare lo stile nel suono di De André*, pp. 221-48, a p. 223.

¹⁵ Stella, *Ad cantandum carmina*, cit.

¹⁶ Stella, *Ad cantandum carmina*, cit., p. 347.

¹⁷ Barrett, CRM I/1, p. 248.

¹⁸ E. Pavese, *Situare lo stile*, cit., p. 236.

¹⁹ Stella, *Ad cantandum carmina*, cit., p. 348.

²⁰ Riproduciamo la tavola di Barrett, CRM I/1.

²¹ Stella, *Ad cantandum carmina*, cit., p. 348.

²² Stella, *Ad cantandum carmina*, cit., p. 350.

²³ Stella, *Ad cantandum carmina*, cit., pp. 351-2.

²⁴ La Via, *Poesia per musica*, cit., pp. 137-46.

²⁵ Accademia degli Scrausi, *Versi rock. La lingua della canzone italiana negli anni '80 e '90*, Milano 1996, p. 15.

²⁶ Spoleto 1993. Il cap. sul latino dei testi ritmici è alle pp. 426-32.

²⁷ Accademia degli Scrausi, *Versi rock*, cit., pp. 102-3.

²⁸ M.G.H. *Poetae* IV/2, p. 524.

²⁹ Su questo plurilinguismo vedi Accademia degli Scrausi, *Versi rock*, cit., pp. 251-62 e L. Coveri, *Per una storia linguistica della canzone italiana*, in *Parole in musica*, cit., p. 18.

³⁰ Su questi canzonieri si vedano P. Bourgain, *Les chansonniers lyriques latins* in *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Actes du Colloque de Liège de 1989, ed. M. Tysens, Liège 1991, pp. 61-84 e L. Leonardi, *Creazione e fortuna di un genere: la filologia dei canzonieri dopo Avalle*, in «Liber», 'fragmenta', 'libellus' prima e dopo Petrarca. Seminario internazionale di studi, Bergamo, 23-25 ottobre 2003, a cura di F. Lo Monaco, L.C. Rossi, N. Scaffai, Firenze 2006, pp. 3-21.

³¹ Si veda l'ed. italiana *Carmina Cantabrigensia. Il canzoniere di Cambridge*, a cura di F. Lo Monaco, Pisa 2010.