

GIUSEPPE VECCHI

TRA GUIDO DI POMPOSA E PIER DAMIANI:  
UNA RICERCA SULLA MELICA DI SCUOLA E  
DI CHIESA DELL'XI SECOLO

Anni or sono ebbi occasione di parlare della melica ravennate dell'XI-XII secolo, accennando alle presenze locali ed agli apporti liturgici della Chiesa di Ravenna e segnalandone i rapporti con il rito bizantino e coi testi della tropatura orientale e occidentale e del successivo repertorio sequenziale per S. Vitale e S. Apollinare (1).

Poco tempo dopo mi occupai dei ritmi scolareschi di quei secoli, collegando le scuole italiane con quelle francesi, la prassi poetica dei centri episcopali e monastici italiani con quelli d'oltralpe, le presenze dei loro e dei nostri maestri nei capitoli canonicali e nei monasteri; e chiudevo l'intervento col ricordo di Guido monaco e di Pier Damiani, a proposito del loro impegno a servirsi di particolari strutture innodiche a fine didattico o a scopo di insegnamento morale per i giovani apprendisti (*tirones*) della scuola delle arti (2).

Le mie proposte, che mi sembravano fertili e capaci di suggerimenti, sono rimaste senza seguito sia da parte mia sia da parte di altri studiosi, anche se la poesia ritmica medioevale ha avuto fervorosi cultori e una tradizione di profondi studi, in sede universitaria e in sede accademica (3).

Riprendo l'argomento in occasione delle celebrazioni millenarie

1) G. VECCHI, *Lirica liturgica ravennate*, «Studi Romagnoli», III (1952), pp. 234 sgg.

2) VECCHI, *Il "plantus" di Gudino di Luxeuil: un ambiente scolastico, un ritmo, una melodia*, «Quadrivium», I (1956), fasc. 1, pp. 17 sgg.

3) Tra gli studi condotti da allora ricordiamo i lavori della scuola di Stoccolma, in modo particolare: D. NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, «Acta Univ. Stockholmiensis, Studia Latina», V (1958); M. LOKRANTZ, *L'opera poetica di S. Pier Damiani*, «Acta Univ. Stockholmiensis, Studia Latina», XII (1964).

della nascita di Guido, con la interrogazione di testi e di teorie, che ci permettono di collegare ancora la sua figura di didatta con quella culturalmente e scolasticamente attiva di Pier Damiani. Un compito, il mio, un poco ambizioso, ma comunque volutamente limitato (4).

Si tratta di due grandi artefici della “parola d’arte”, sia di quella “parlata e scritta”, sia di quella “intonata”, in un momento in cui la scuola, ereditando le grandi istanze culturali e gli interventi e suggerimenti ecclesiastici e imperiali, dai Carolingi agli Ottoni, viveva una esperienza felice di creazione poetico-musicale, sia sacra sia profana, sia liturgica sia paraliturgica, nella rigogliosa fioritura innodica, del tropo e della sequenza, nei repertori dei *carmina* laici e nelle prime avvisaglie meliche romanze.

Era una viva poesia attuale, cioè di ritmi redatti nella suggestione di un moderno latino e di connesse parlate romanze, in arrivo. E proprio di questi ritmi latini, opera dei nostri due autori, Guido e Pietro, intendiamo parlare.

La poesia scolastica, sacra o civile, educativa, prendeva grande significato inserendosi nelle vicende secolari e politiche, dettando *planctus* per la distruzione di città, per la morte di grandi personaggi, e lamenti di battaglie e canzoni soldatesche: tutti testi che, per essere cantabili, dovevano avere facili movenze ritmiche e, per molta parte, erano eredi, ma fattisi accentuativi, del repertorio classico; come il trimetro giambico, divenuto dodecasillabo, sul modello dei *planctus* di Paolino di Aquileia per la distruzione della sua città:

*Ad flendos tuos, Aquilegia, cineres* (5),

o per la morte di Erico duca del Friuli (6).

Ma vi è un tipo di ritmo che interessa particolarmente Guido e

4) Ai classici lavori di U. Ronca, di F. J.E. Raby, di W. Meyer, di K. Strecker, J. Kinsay, di H. Spancke, di U. Sesini, B. Stäblein e altri, si aggiungono ora ricerche sistematiche, come il *Corpus Troporum*, dal 1975 in poi, sotto la direz. di Ritva Jonsson, «Acta Univ. Stockholmiensis, Studia Latina», XXI sgg. Una antologia di testi con trad. commenti e musiche si veda in VECCHI, *Poesia latina medievale*, Parma, Guanda, 1958<sup>2</sup>.

5) M. G. H., *Poetae latini Aevi Carolini*, IV.

6) Su questi canti epico storici si veda: U. SESINI, *Poesia e musica nella latinità cristiana dal III al X secolo*, a cura di G. Vecchi, «Nuova Biblioteca Italiana» VI (1949), p. 178 sgg.; VECCHI, *Il “Versus de Herico Duce”: un ritmo musicato di Paolino d’Aquileia*, «Memorie Storiche Forogiuliesi», XXXIX (1942-51), p. 34 sgg.

il Damiani, un ritmo che ha una lunga storia di più di un millennio, la quale storia possiamo recuperare seguendo l'itinerario proposto dal Muratori nella sua "Dissertazione Quadragesima" delle *Antiquitates*, a titolo *De Rhythmica veterum poësi...* (7): il ritmo avente "Quindecim syllabas singulis in versibus", il "quindecenarius" (o *versus quadratus*), che il dottissimo storico illustra fin dai "dicteria" *decantata militibus* nelle sfrenate canzoni militaresche di Roma, poi negli inni dell'"Antiphonarium Bencoriense" dell'Ambrosiana, poi nel *Versum de Mediolano* e nel *Versus de Verona*, ecc. (8).

È indicativo che il Muratori chiuda la dissertazione riportando emblematicamente due testi significativi: il *Canto delle scolte* di Modena, redatto nei ricordati "dodecasyllabi versus" e il *Rhythmus de Ludovico II imperatore*, in tristici di "quindecenarii" con procedimento abbecedario (9).

Abbiamo parlato di destinazione civile, senza ignorare però il tradizionale uso liturgico, da Paolino di Poitiers e Venanzio Fortunato in poi (10); ma coi maestri dell'XI secolo, l'istanza scolastica si affianca a quella civile e liturgica, in personaggi e maestri come Fulberto di Chartres, Guido di Pomposa e Pietro Damiani, a cui abbiamo già accennato, e utilizza magistralmente il quindicenario ("ad instar tetrametri catalictici: vedi Terenziano Mauro) (11). Il riferimento al *Canto dell'usignuolo* di Fulberto:

*Aurea personet lyra clara modulamina,*

7) L.A. MURATORI, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol. III, Milano MDCCLX, coll. 663 sgg. (diss. XL).

8) Il Muratori ricorda, perchè "eiusdem metri", il "*planctus rhythmicus super morte Constantini monachi Luxoviensis a Gidino monacho compositus*", poi i "Fulberti Rhythmi", ecc.

9) MURATORI, *Dissert. Quadr.*, cit., coll. 709-712.

10) Si ricordino i singolari ritmi in tristico quindicenario che vengono dalla Spagna, come l'*Inno di S. Eulalia* di Quirico, l'inno *De brevitate vitae* di Eugenio III di Toledo ed altri numerosi (con omoteleutia finale), raccolti dal Blume negli *Analecta Hymnica*, 16 e 27: *Hymnodia Hiberica* e *Hymn. Gotica*. Vedi VECCHI, *Il "planctus" di Gudino*, cit., pp. 20 sgg. Il Muratori aveva avviato una polemica con Scipione Maffei, proprio a proposito di questi ritmi in quindicenario, sulle modalità di edizione espresse dal Maffei in *Ritmo de' tempi di Pipino e dissertazione sopra i versi ritmici* (nella *Istoria Diplomatica*, 1727, pp. 247 sgg.).

11) MURATORI, *Ibid.* In *rhythmis frequens usus fuit versus Trochaici catalectici, uti illum Terentianus Maurus appellat in Lib. de Liter. et Metr.* (col. 669).

è obbligatorio, trattandosi di un capolavoro letterario e melico, di un testo in musica che ha fortuna ed entra nel repertorio poetico-musicale delle scuole europee (12).

Guido coglie le risorse espressive di questo metro, facile a cantilenarsi, chiaro nell'impianto tristico, quasi sillogistico, nella logica del ragionamento come tema dei tre temi musicali, e "dettatorio" (13), che poteva anche costituire un prezioso sussidio mnemonico all'apprendimento.

Ecco la novità di Guido: dettare una intera trattazione teorica, didatticamente articolata, comprensiva essenzialmente di tutta la sua dottrina, del suo nuovo metodo, facilitato per le giovani leve della scuola, utilizzando questo ritmo (14).

Ecco la novità di Pier Damiani: affidare all'incantazione dei tristici, mnemonici e musicali, il suo magistero etico, affinché i monaci e gli allievi della scuola apprendessero e meditassero i gravi problemi della vita monastica e le grandi verità della fede, e cui attenersi, nel pensiero assillante delle ultime mete che attendono l'uomo, quale compenso o pena del suo operare.

Le *Regulae Rhythmicæ* del musico pomposiano si aprono con un tristico famosissimo, quel

*Musicorum et cantorum magna est distantia, etc.*

che, come assioma propedeutico, è ricordato da tutti i teorici successivi (15).

12) E. DU MÉRIL, *Poésies populaires latines antérieures au II.me siècle*, Parigi 1843, p. 278; K. STRECKER, *Carmina Cantabrigiensia*, Berlino 1926, p. 29, in M.G.H., e infine l'ediz. di W. Bulst, Heidelberg 1951.

13) La parentela delle *Regulae* di Guido con i componimenti tristici di quindicenari è evidente e ne sono state individuate le concordanze con testi come il *Planctus* di Gudino, sia nelle movenze verbali, che nella struttura melica: cfr. VECCHI, *Il planctus di Gudino*, cit., p. 32, come vedremo.

14) In molti passi Guido afferma la destinazione del suo ritmo e dei testi didattici ai "pueruli"; e le *Regulae* sono una *rescriptio*, dice J. Smits van Waesberghe, "modo poëtico ad usum puerulorum scholarum": J. SMITS VAN WAESBERGHE, *De musico-pædagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus*, Firenze, Leo S. Olschki, 1953, p. 22.

15) Sarà ognora utilizzato per distinguere il puro esecutore e dal tecnico del canto e della teoria, il puro *cantor* e il dotto *musicus*. Il commento di Marchetto nell'ultimo periodo di chiusa del *Lucidarium*, è il seguente: "Est musicus ad cantorem sicut iudex ad preconem; nam iudex ordinat et per preconem preconizare mandat" (*Lucidarium*, ed. Herlinger, Chicago 1985, p. 548).

Seguono alcuni precetti introduttivi sul “modo dolce” di cantare e sulla necessità di servirsi di un docente capace, che vinca il malcostume musicale canoro della “rusticorum multitudo plurima”:

1. *Caeterum tonantis vocis si laudent acumina,  
superabit philomelam vel vocalis asina,  
quare eis asse suum tollit dialectica.*

2. *Hac de causa rusticorum multitudo plurima,  
donec frustra vivit, mira laborat insania,  
dum sine magistro nulla discitur antiphona* (16).

Stabilito in questo modo

*quod sine ductore nusquam, ut caecus, progreditur,*

l'autore squaderna via via analiticamente i punti del suo metodo: le distinzioni dei vari suoni sulla guida del monocordo, i modi ecclesiastici, i neumi e le lettere dell'alfabeto per contrassegnare in successione di altezza le note della gamma; anzi consiglia l'uso appaiato dei neumi e delle lettere:

*litterarum et neumarum usus sit assiduus,*

poichè in questo modo con più chiarezza,

*quisque sonus quo sit loco facile colligitur* (17).

16) “Se poi lodano gli acuti di una voce roboante, perfino il raglio dell'asino la vincerà sull'usignuolo, poichè la dialettica li priva della loro essenza. Per questa ragione la grande massa degli imperiti, con una vita senza senso, faticherà nella sua demenza, poichè senza la guida di un maestro non si apprende neppure una sola antifona”. Le *Regulae* furono primamente edite da M. Gerbert nel secondo tomo dei suoi *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, per i tipi di S. Biagio nella Selva Nera, nel 1784, pp. 25 sgg.; e da tale ediz. riprese da A. Brandi, *Guido Aretino monaco di S. Benedetto, della sua vita, del suo tempo e de' suoi scritti*, Torino, Loescher, 1882, pp. 397 sgg. L'edizione critica si deve a SMITS VAN WAESBERGHE, *Guidonis Aretini “Regulae Rhythmicae”*, «Divitiae Musicae Artis», IV, Buren 1985.

17) “Sia continuo l'uso dei neumi e delle lettere - in modo che - si colga facilmente a quale altezza sta ogni singolo suono”.

“Ma se la lettera o il colore non si aggiungeranno ai neumi, avverrà come in un pozzo a cui manca la fune, che, pur avendo molt'acqua, non gioverà a chi guarda”.

Poi interviene la sua più felice intuizione didattica di usare le linee a colore, il “crocus” per segnare la linea della nota UT, e il “flavus minius” per la nota FA, chè senza l’indicazione di queste linee a colori, a mo’ di chiavi, o meglio di funi, non si può attingere nel vasto pozzo della musica e dei suoni:

*At si littera vel color neumis non intererit,  
tale erit, quasi funem dum non habet puteus,  
cuius aquae, quamvis multae, nil prosunt videntibus.*

Non intendiamo seguire Guido per tutto il suo poema ritmico teorico, ma non possiamo non soffermarci su un tristico, che ci illumina riguardo ad un problema essenziale compositivo, ripreso con maggiore copia di osservazioni nel cap. XV del *Micrologus* (18): il problema del rapporto tra parola e canto, tra *verbum* e *melos*, tra la composizione e strutturazione verbale e quella melica, tra la frase e periodo della parola e quelli della melodia. Lo afferma molto sinteticamente questo tristico delle *Regulae*:

*Illud vero late patet quid fiat in vocibus,  
sicut syllabae et partes, cola atque commata,  
concinuntque saepe versus arte sicut metrica* (19).

Si è detto che il *Micrologus* dà più spazio a questa equazione parola-canto, e infatti il cap. XV che ne tratta è uno dei più ricchi e misteriosi, discussi nella interpretazione dagli studiosi, sia da quelli che vi trovano conferma alle loro teorie mensuralistiche del canto gregoriano, sia dagli oppositori, dal canto loro, amanti di un libero ritmo (20).

Noi dal *De commoda vel componenda modulatione* (cap. XV)

18) GUIDONIS ARETINI, *Micrologus*: fu edito da M. Gerbert nello stesso volume degli *Scriptores* (II, cit., pp. 1-24), prima delle *Regulae*; l’ediz. critica si deve a J. Smith Waesberghg, nel «Corpus Scriptorum de Musica», 4, dell’American Institute of Musicology, Roma 1955, cap. XV, pp. 162 sgg.

19) “Questo poi è molto chiaro, quanto avviene nei canti: come ci sono sillabe, parti, cola e commata (virgola e punto e virgola), così anche i versi musicali si cantano come nei testi verbali”.

20) Del XV cap. “De commoda vel componenda modulatione” si danno molte e discrepanti interpretazioni; il Waesberghe parla di questo *locus e*, a musicologis posterioribus tantopere agitatus ac disputatus: “quid senserint scriptores mediaevales... novae interpretationis conamen” (*Ibid.*, pp. 185 sgg.).

Si noti «modo iambico» «a mo’ di giambo»; e «quasi exametricum» «a guisa di» cioè «come se fosse un esametro».

prenderemo solo due punti: il periodo iniziale e un periodo verso la fine.

1. *Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita in harmonia sunt phtongi, id est soni, quorum unus, vel duo vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae neumam, id est partem constituunt cantilenaе, et pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum...* (21).

2. *Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum et distinctiones loco sint versuum, utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, alia iambico more decurrit; et distinctiones nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernas, et multa alia ad hunc modum* (22).

Questa particolare corrispondenza delle due grammatiche-sintassi rilevata da Guido dimostra come egli sia un tecnico della “parola d’arte” (il *dictamen*), che sappiamo essere allora applicata dai “magistri artium” sia nella prosa che nel verso (metrico o ritmico). Che egli si muova con eleganza nella composizione prosastica lo dimostrano le sue *epistole*; per stare in tema, l’*Epistola ad Theodaldum episcopum*, dedicatoria del *Micrologus*, dove la “compositio” e il “cursus” sono armoniosamente osservati (23).

21) “Pertanto come nei metri ci sono lettere e sillabe, parti, piedi e versi, così nel canto vi sono suoni, dei quali uno, o due o tre si uniscono in sillabe, ed esse sole o raddoppiate formano il neuma, cioè una parte della cantilena, e una parte o più parti fanno una frase (o inciso) cioè un luogo acconcio a respirare...” (Gerbert, p. 14).

22) “Non è piccola la somiglianza tra i metri letterari e i canti, poichè i neumi stanno in luogo dei piedi, e le “distinzioni” in luogo dei versi, sì che un neuma procede a mo’ di dattilo, un altro a mo’ di spondeo, un altro a mo’ di giambo; e le “distinzioni” ora le vedi a guisa di tetrametro, ora di pentametro, ora di esametro, e di molte altre a questo modo” (Gerbert, p. 16). Anche nella parte finale della lettera al monaco Michele ritorna sul tema di questi rapporti: “Illud autem quis non intellegat, quod de vocibus quasi syllabae et partes et distinctiones vel versus fiunt? quae omnia inter se invicem mira suavitate concordant, tantum saepe concordiores, quantum similiores” (Gerbert, p. 50).

“Chi c’è che non capisca che dei canti avviene come per le sillabe, come per le parti, le “distinzioni” o i versi? e che le due cose si corrispondono tra di loro con ammirabile dolcezza, tanto più concordi quanto più simili?”

23) Sulla sapienza dettatoria di Guido si esprime il Waesberghe in “Tres tractatuli Guidonis Aretini: Prologus in Antiphonarium”, coll. cit.: “Divitiae Musicae Artis”, III, Buren 1975, pp. 14 sgg. Sulla capacità umana e culturale di Guido sono da vedere le ricerche di G.P. ROPA: *Strutture ideologico-letterarie nell’Epistula ad Michaelem di Guido d’Arezzo o di Pomposa. L’aneddoto del vetro infrangibile, Studi in onore di Giuseppe Vecchi*, a cura di I. Cavallini, Modena, Mucchi, 1989, pp. 19 sgg. La

Al nostro desiderio di cogliere nel cap. XV esemplificazioni pratiche delle sue teorie l'autore non risponde, ma offre ben due rimandi ad un maestro della melica liturgica, della lirica innodica, s. Ambrogio di Milano: dice, cioè, "apud Ambrosium invenire licebit", e "more praedulcis Ambrosii" (24). Ci sentiamo autorizzati, dato il doppio accenno al fondatore dell'uso degli inni, e innografo dell'Occidente, ad applicare queste teorie compositive ritmiche al "quindicinario" di Guido stesso, ad un verso ritmico, come dicevamo, tanto usato dai compositori sacri della Chiesa, adattandovi i suggeriti schemi verbali e musicali della melodia a noi pervenuta del primo tristico, completamente sillabica, come avviene di solito negli inni (25).

Dando il testo musicale e il relativo schema, per comodità interpretativa, usiamo una notazione moderna, senza assegnarle un rigido valore mensurale e vi sovrapponiamo la corrispondente notazione letterale originaria del codice (26).

considerazione del *cursus* può servire a scegliere le varianti nelle cadenze, ecc. Ad esempio, nella bella "Epistola" di dedica del *Micrologus* al vescovo Teodaldo, al n. 24, la *distinctio* "regulas quanto lucidius et brevius potui explicatas philosophorum", si potrebbe scegliere il "cursus" dato da altri codici: "a philosophis explicatas", che poi era stato preferito anche dal Gerbert (*cursus planus*, sonoro, GERBERT, p. 2).

24) *Micrologus*, cit., p. 170.

25) *Micrologus*, cit., p. 172. Nei due passi si parla proprio di "distinctiones": "distinctiones distinctionibus, quadam semper similitudine, sibi consonanter respondeant".

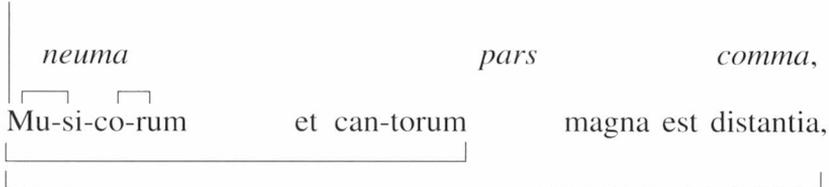
26) La produzione innodica è fondamentalmente o tendenzialmente sillabica e, nello stile dell'inno, anche la produzione del tropo e della sequenza, ubertosa, utilizza melodie melismatiche frangendole nei suoi singoli suoni sillabici.

## Testo musicale.

*REGULAE RYTHMICAE di Guido Pomposiano**(Montecassino 318)*

G a c a b c a G a b G F' a a G  
 Mu-si-co-rum et can-to-rum ma-gna est dis-tan-ti-a /  
 c a b c d d d c c d c a b a G  
 i-sti di-cunt, il-li sci-unt quae com-po-nit mu-si-ca /  
 G a b a b c d c e d c a b a G  
 nam qui fa-cit quad non sa-pit dif-fi-ni-tur be-sti-a /

Segue lo schema applicato, nel piano delle tre “distinctiones”, anzi “semidistinctiones” (27).

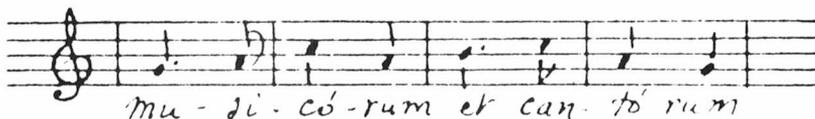
*sillaba*

isti dicunt          illi sciunt          quae componit musica; *colon;*  
 nam qui facit quod non sapit          diffinitur bestia *periodus.*

27) Alberico mette in evidenza la struttura tristica di questo raggruppamento strofico del quindicenario, che “ex tribus membris perfici consuevit” (*Consideratio rhyth.*) e, nel contempo, al cap. *De posituris* vi coordina, in certo modo, anche le strutture della *compositio* letteraria: “Tres sunt positurae, vel distinctiones, distinctio, subdistinctio, media distinctio”, che frazionano variamente la “sententia”, per “particule et membra”, così come il discorso melico del tristico. Su Alberico e la letteratura critica relativa alla sua figura di maestro dell’arte del dire e dell’epistolografia, si veda: G.C. ALESSIO, *L’“Ars dictaminis” nelle scuole dell’Italia meridionale, (secoli XI-XIII), Luoghi e metodi di insegnamento nell’Italia medioevale (secoli XII-XIV)*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Lecce-Otranto sett. 1986, Galatina, Congedo, 1989, pp. 219 sgg.

Tra le letture e interpretazioni ritmiche del testo melodico delle *Regulae*, merita attenzione quella di Dom Francis Meeûs, belga, che egli chiama del “dactyle brisé”, gentilmente comunicatoci (28):

“Le “dactyle brisé” et le rythme des proses (ect.) du moyen âge”.



Ora veniamo a Pier Damiani. È la figura di un grande monaco, di uno “scrittore di razza” (29), impegnato con lo scritto e con la parola in una missione morale contro “l’eresia simoniana”, contro i vizi del clero, a difesa della Chiesa, nello zelo della riforma; lo seguiamo in questa sua instancabile attività di parola e di azione sulla traccia del biografo Giovanni da Lodi, nell’alleanza con altri operatori come Anselmo da Baggio, favorito sempre dalla sua profonda conoscenza del giure e della teologia, dalla forte tempratura di letterato, eloquente nella parola e nello scritto (30).

In un momento in cui la scienza epistolografica si creava un corredo di leggi e in cui l’amico cassinese Alberico le codificava (31), egli ne dà pratica dimostrazione nella tecnica del comporre; e le epistole, i sermoni, gli *opuscula* sono il felice e copioso banco di prova. Accanto poi alla sua valentia nella prosa (nel *dictamen prosasticum*) attua validamente anche quella del verso (del *dictamen poëticum: metricum et rhythmicum*) (32).

28) Si tratta di una lettera scientifica relativa a un suo modo ritmico di interpretare il passaggio dalle strutture metriche a quelle ritmiche.

29) A. WILMART, *Le recueil des poèmes et des prières de S. Pierre Damien*, «Revue Bénédictine», 41 (1929), p. 357.

30) *Vita beati Petri Damiani per Joannem monachum eius discipulum*, I-XXIII, in *Patrologia latina*, 144, coll. 113-146 (trad. ital. di B. Ignesti, Siena 1972).

31) Abbiamo più volte ricordato Alberico, che, pur essendo più giovane, preparava, traendole dalla tradizione retorica del monastero e dei suoi maestri, le regole per l’epistolografia e in generale per l’*ars dictandi* del secolo.

32) Il *Dictamen*, è inizialmente esteso ai due campi, il prosastico e il poetico, ma presto darà molta attenzione differenziata al “ritmo”, preparando le leggi dei *tria dictamina*, dalla fine del sec. XI e dal XII al XIII. Per i rapporti del Damiani con Montecassino e l’epistolario relativo ci sono molti studi, ma si veda; PIER DAMIANI, *Lettere ai monaci di Montecassino*, a cura di A. Granata, Milano 1983; e la tesi di laurea di S. ZANASI, *Pier Damiani e Montecassino: ricerche sull’epistolario*, Univ. di Bologna, Fac. Magistero, anno accad. 1989-90 (relat. G. Cremascoli). Rilevante il cap. sull’*Ars scribendi*, pp. 162 sgg. e relativa bibliografia.

La produzione poetica è varia, talora dotta e sostenuta nell'uso di temi e metri classici (esametri, distici elegiaci, saffici...), più spesso rivolta al genere innodico, liturgico, con temi cristologici, mariani, agiografici, per le officature, come quelle *In nativitate s. Silvestri* e *In nativitate s. Apolenaris*, ricche di inni e sequenze (33); repertorio sacro, questo, redatto nei versi più vari della tradizione innologica, dall'*ambrosianus* al saffico, ecc.

Soffermarci su questa produzione ci darebbe conto della feconda vena lirica del Santo, innestata sì sulla ricordata tradizione, ma personale, meditata e commossa, vivificata da immagini, impreziosita da simboli fundamentalmente biblici e nel contempo da motivazioni teologiche. Spesso Pietro si avvale retoricamente di antitesi, ma esse attraevano e istruivano, come nel testo mariano

fit factor et factura  
creans et creatura...

essendo la Vergine “figlia del suo figlio” e

procreans solem, pariens parentem (34).

Questi componimenti sacri del Damiani destinati alla liturgia erano di conseguenza musicati, e nei codici damianei si contengono

33) L'opera poetica del Damiani fu resa nota a stampa dal Gaetani la cui edizione venne accolta dal Migne nella P.L. (i *Carmina et preces* stamo nel vol. 145, coll. 918-986). Dopo gli interventi degli autori degli *Anal. Hymn.*, dopo l'opera preparatoria ad una ediz. critica del Wilmart, rimasta incompleta, abbiamo ora il lavoro, sopra ricordato, della Lokrantz, frutto di una ricerca critica che si avvale di 90 manoscritti, quattro dei quali molto importanti, della Bibl. Vaticana e Montecassino, dell'XI secolo. L'Ufficiatura per S. Silvestro, *In Natali S. Silvestri*, è conservata dal Cod. Vat. Lat. 3797, dopo la produzione poetica e i sermoni del Santo (cc. 373v-374v); e quella per s. Apollinare, *In Natali s. Apolenaris*, nello stesso codice (cc. 375r-375v), incompleta, che però trova seguito nel Cod. NN di Fonte Avellana (cc. 413-429). Per quanto riguarda questa sezione liturgica si vedano le tesi di laurea di M. OSSANI, *Le musiche dell'Ufficiatura di s. Silvestro nella liturgia di s. Pier Damiani*, Fac. Magistero di Bologna, Materie Lett., Anno accad. 1974-1975, e di F. ZACCARIA, *L'Ufficiatura liturgica di s. Apollinare nei testi di s. Pier Damiani e nelle fonti coeve*, Fac. Magistero di Bologna, Materie Lett., anno accad. 1974-1975 (relat. G. Vecchi), entrambe con tavole fotografiche dei codici e trascrizioni musicali per intero.

34) Sono citaz. dagli inni mariani di Pietro Damiani (MIGNE, P.L., 145: Gaetani LIX, str. 3; XLVII, str. 1); i testi del Damiani per la Vergine sono undici, accolti dal Gaetani e dal Dreves (*Anal. Hymn.*, passim).

le musiche relative, che ci permettono di riconoscere a Pietro anche questa qualità di compositore melico. Nei suoi opuscoli le annotazioni relative alla musica, sia nella sua pratica esecuzione, sia nella suggestione dei simboli e nei richiami spirituali che suggerisce, sono frequenti (35). Egli, come Guido, ama il “canto dolce” senza albagia e presunzione di acuti, e soprattutto spiritualmente composto e in accordo col sentimento interno del cuore. Ce lo dicono due distici o epigrammi.

*Cantoribus alte canentibus*

Qui philomelinis depromitis organa fibris,  
intima vox cordis modulis bene concinat oris (36).

*De illo qui gloriatur de altitudine vocis*

Voce satis celsa vocalis rudit asella,  
dulce melos placidis format vox cicnea bombis (37);

dove l’acuto raggio della “vocalis asella” richiama anche nel concetto la “vocalis asina” delle *Regulae* di Guido; e al comune richiamo dell’usignuolo si aggiunge il “dulce melos” del cigno.

Pietro si muove tra Fonte Avellana, Pomposa e altri cenobi

35) Per la simbologia spirituale condotta sui suggerimenti del canto e del suono, della voce e degli strumenti musicali, ricordiamo alcuni passi. Ad esempio: la voce-strumento in rapporto alla vita attiva e contemplativa: “*Psalterium* per decem cordas plectro pulsante crispatur, *canticum* vero dumtaxat organo vocis exprimitur: illud, quia manibus indiget, *activam* denotat *vitam*, istud vero, quia ad iubilum pertinet, *contemplativam*” (“De horis canonicis”, MIGNE, *P.L.* 145, col. 224). Altro simbolo: per ottenere una efficace parola, deve essere assente l’*humor carnalis*: “Si vis ut tympana vel chorda tua clarius in auditorum sonitum reddant, omnis a te carnalis humor evanescat” (MIGNE, *P.L.* 145, *De sancta simplicitate scientiae inflanti anteponenda*, col. 697); e la voce per essere chiara e non “rauca”, sia accesa dalla fiamma divina: “Si vis vocem habere, vel in predicationibus intonantem, vel in orationibus efficacem, satage semper ut te divinus furor accendat... vox rauciens non auditur... in cordibus efficaciter non sonat” (*Ibid.*, col. 697). Della necessità di togliere gli “umori” carnali danno esempio alcuni animali, che, mentre vivono al senso, “boant turpiter”, ma morti producono un bel suono: “mortui vero in instrumentis musicis suaviter cantant” (*Ibid.*).

36) MIGNE, *P.L.*, 145, coll. 721 sgg. Il distico chiude l’opuscolo quarantanovesimo *De perfecta monaci informatione*, che Pietro manda come epistola a Marino (“Petrus peccator monachus Marino puerulo... fratrueli suo”), quando nei saluti finali gli chiede di rivolgerli particolarmente a Bonino e a Pietro, cantori, troppo amanti del cantare negli acuti vocali: “... mea vice saluta charissimos mihi fratres, Boninum et Petrum; si solito more videris aliquando excelsius canere, hoc distichon meo nomine in eorum manibus pone:

Qui Philomelinis depromitis, ecc. (coll. 731-732).

37) MIGNE, *P.L.*, *ibid.*, col. 966, carm. CXXCII.

proprio all'età del musico Guido; ha avuto contatti con lui e certo anche col suo nuovo sistema didattico di notazione e semeiografia, perchè i suoi testi musicati a noi giunti sono redatti nel nuovo metodo di scrittura guidonica su righe di C e F, gialle e rosse (38). Ci serviremo di questi testi neumati su righe per le trascrizioni.

Il nostro obbiettivo, però, si restringe e propone, in base al nostro prefisso tema, alcune osservazioni particolari: quelle relative ai ritmi moraleggianti, più di scuola e di magistero didattico che di destinazione liturgica, nella struttura del quindicenario, o *decapentecus*, come lo chiamava allora Alberico di Montecassino nella sua *Consideratio rhythmorum* (39).

Sono sei ritmi che costituiscono, a chi li osservi, una specie di *corpus* per le affinità formali e le finalità etiche che li ispirano, in stretto collegamento con le altre opere ascetiche e moraleggianti del Damiani, le epistole, gli *opuscula* e i *sermones*. Sono questi i titoli: *Adversus simoniacos rhythmus*, *De abbatum miseria*, e quattro sui "novissimi".

1. *De die mortis*, 2. *De extremo iudicio*, 3. *De poenis inferni*, 4. *De gloria paradisi* (40).

I primi due componimenti mostrano il suo grande assillo, vibrano di sdegno per le piaghe che affliggono la Chiesa e il sacerdozio, e minacciano la vita del convento: la simonia con le sue dannose conseguenze nel dominio dei sacramenti, la miseria degli abati, afflitti dagli impegni terreni e dal difficile governo dei monaci. Essi applicano la tecnica "ad vituperationem" (41), nello zelo di un commosso messaggio spirituale.

38) La notazione degli inni e dei ritmi di s. Pier Damiani, oltre che delle ricordate ufficiature, si trova nel Cod. Vat. Lat. 3797 (carte cit.) e nel Cod. NN di Fonte Avellana (luoghi cit.).

39) La *Consideratio rhythmorum* di Alberico di Montecassino sta in fondo alla prima parte del *Breviarium de dictamine* nel Cod. 14784 (fo. 92 v sgg.) della Bibl. di Monaco di Baviera. Alberico dando esemplificazione dei ritmi utilizza testi innodici di Pier Damiani (es.: *O genitrix aeterni/Virgo Maria verbi*: P.L. 145, col. 937, Gaetani LXI). Si veda O.S. BLUM, *Alberic of Monte Cassino and the Hymns and Rhythms attributed to saint Peter Damian*, «Traditio», XII (1956), pp. 86 sgg.

40) Questi sei ritmi furono primamente editi dal Gaetani sulla fine dei *Carmina et Preces* (coll. 969-983), sotto i numeri CCXVIII e sgg. Ne abbiamo dato la strofa iniziale segnalando graficamente la lettera o sillaba finale di ogni verso in omoteleutia.

41) Alberico porta esempi di un procedimento di "verba ornata ad laudem et ad vituperationem" (*Breviarium*, cod. Mon. c. 73v): l'esempio offerto "ad vituperationem" è tolto dal *Contra pellices clericorum* (MIGNE, P.L., 145, XVIII, 7, col. 410) del Damiani.

Vivi, vissuti, talora tremendi e impressionanti per il crudo realismo, sono i quattro ritmi del “novissimi”. La grande “arte di comunicare” qui si incontra col meditato fervore spirituale, frutto della lunga contemplazione; che egli se ne fosse fatto un “modo di vita” ce lo dice in una lettera: “contemplandi quidem atque dictandi perfruo otio” (42); meditare e scrivere, che si traducono in una missione impellente, quella dello “scriptor” e quella del “magister”, destinate ai lettori confratelli, ai cristiani e ai discepoli della scuola (43).

Dei singoli ritmi diamo il primo tristico, come *incipit* indicativo.

A. *Adversus simoniacos rhythmus.*

Mundi turba turbolenta error et divisio,  
haeresia simoniana, zelum et ambitio  
in lamentum nos compellunt styli sub officio. (44)

B. *De abbatum miseria*

Luget, plorat, lamentatur Sancta nunc Ecclesia  
cum suorum tantam videt abbatum miseriam

42) Il passo è da una lettera, (Ed. 15, 1): si veda A. BENEDETTI, *Contemplazione e poesia in san Pier Damiani*, Brescia 1975.

43) “In ludo litterario”, dice il Damiani, c’è tutta una gerarchia di gradi di apprendimento, in successione di “classi elementari”, dove: i pueri “primo articulatæ vocis elementa suscipiunt, alii quidem abecedarii, alii syllabarii, quidam vero nominarii...” (MIGNE, *P.L.*, 145, col. b 50). Nel ritmo *De omnibus ordinibus* (MIGNE, *P.L.*, 145, col. 976: Gaetani CCXXII), tra tutte le varie professioni e compiti (“omnium hominum in hoc saeculo viventium”), il Damiani illustra anche quelli dello *scriptor*, soprattutto esperto di epistolografia, e del *magister*, che guida gli scolari anche col sussidio del *baculus* magistrale.

Ecco il compito degli *scriptores*:

*Scriptores* recta linea  
veraces scribant *litteras*,  
*distinctiones* proprias  
usque in finem compleant.

Ecco il *magister* con il “flagello”, secondo un consiglio biblico:

*Magister doctus litteris*  
flagella det discipulis,  
ut, docti ab infantia,  
*doctrinam* bene sapiant.

44) Il ritmo manca nella ediz. del Dreves, ma la autenticità è dimostrata dall’argomento che impegna spesso il Damiani e dalla fattura letteraria propria del maestro.

et eorum contemplatur diversa pericula. (45)

C. I "novissimi"

1. *De die mortis*

Gravi me terrore pulsas vitae dies ultima,  
moeret cor, solvuntur renes, laesa tremunt viscera,  
tui speciem dum sibi mens depingit anxia.

2. *De extremo iudicio*

Iocundantur, et laetantur simul omnes reprobī,  
qui regis adventum prius expectabant territi;  
fremunt, cedunt, intumescunt, et insultant miseri.

3. *De poenis inferni. Hucusque de adventu, hinc de poenis inferni*

O quam dira, quam horrenda voce iudex intonat  
cum paratis mergi flammis maledictos imperat,  
mox deglutiens viventes Stygis olla devorat.

4. *De gloria paradisi*

Ad perennis vitae fontem mens sitivit arida,  
claustra carnis praesto frangi clausa quaerit anima  
gliscit, ambit, eluctatur exul frui patria. (46).

45) Gaetani, CCXXI; lo riporta anche il Dreves (*Anal. Hymn.*, vol. 48, n° 68). Per il contenuto trova riscontro anche in altre opere dell'autore.

46) Il tema dei "novissimi" è argomento centrale di predicazione morale, che riscuote l'attenzione degli scrittori e dei melici sacri, ne desta la fantasia a illustrare i quattro importanti momenti della fede, attingendo a colori foschi, talora apocalittici, tra il grottesco e il mostruoso, o a paradisiache visioni delle gioie del grande sabbatum.

Suoni, urli, gridi, stridi; canti suoni, inni e melodie si ascoltano nei due ultimi ritmi dei "novissimi": nell'Inferno, stridori, ululati, un amasso di cacofonie:

Illic dolor, cruciatus, fletus, stridor dentium,  
assunt fremitus leonum, sibili serpentium,  
quibus mixti confunduntur ululatus flentium;

nel Paradiso, tutto un oceano di luci, colori, odori e soprattutto di canti e di suoni:

Novas semper harmonias vox meloda concrepat,  
et in iubilum prolata mulcent aures organa,  
digna, per quem sunt victores, Regi dant preconia.

Le fonti non mancano a cui l'autore ebbe a ispirarsi, ma la capacità rappresentativa, lo staglio drammatico, il germinare fluente delle immagini rendono suggestivi, talora impressionanti, le tre cellule di ogni tristico. E la musica cantilenata doveva fare il resto e completare la commozione.

*Ritmo della gioia del Paradiso**(Vat. Lat. 3797, c. 362r. - Pier Damiani)*

Ad pe-ren-nis vi-tae fon-tes mens si-ti-vit a-ri-da,  
 claus tra car-nis pre-sto fran-gi clau-sa que-rit a-ni-ma;  
 gli-scit, am-bit, e-luc-ta-tur e-xul fru-i pa-tri-a. (47)

*Ritmo sul giudizio finale**(Vat. Lat. 3797, c. 362v. - Pier Damiani)*

Ec-ce ve-ni-et ut ful-gor mi-nax et ter-ri-bi-lis;  
 so-lis ar-dor, lu-nae can-dor in-vol-ven-tur tae-ne-bris,  
 i-ma ter-rae pe-tunt stel-lae coe-li vu-las car-di-ne. (48)

47) Da VECCHI, *I centri della cultura musicale, Le sedi della cultura nell'Emilia Romagna*, cit., p. 214. La mente inaridita ha sete delle fonti della vita eterna; l'anima, serrata, chiede che presto si rompano i vincoli della carne; arde, prega, si dibatte; esule, vuol godere la sua patria.

48) Ecco, verrà minaccioso e terribile come folgore; il fuoco del sole e il candore della luna saranno avvolti dalle tenebre; le stelle, strappate dal cielo, cercheranno il fondo della terra.

Nella loro fattura letteraria è rilevante la fluidità della parola, la scelta del lessico, e merita nota l'omoteleutia finale, cara ai melici, che si sta già affermando in Pietro con una volontà di rima, anche se imperfetta (la *leoninitas* era già nei testi di Francia: nel *Planctus* di Gudino di Luxeuil, nei *Rhythmicus versiculi iuxta ordinem alphabeti* di Adelmanno di Liegi, ecc.) (49). Poichè la rima nella forma definita doveva essere conquista goliardica e romanza, il Meyer, in tale considerazione, ha negato la paternità del nostro poeta al ritmo mariano *Ave, David filia/sancta mundo nata*, perchè scritto in verso e strofe goliardica e con rima perfetta (50).

Quanto alla nostra presentazione grafica dei ritmi a quindicenari interi, ci pare più logica di quella di altri editori, come il Dreves, che li dividono su due righe; anche se tale modo grafico può essere giustificato dal chiaro stacco mediano, verbale e melico, delle due parti, o se consideriamo il passo del teorico Alberico, che mette in evidenza separatamente le due parti del *decapentecus*, cioè una prima (*prior portio membri*) costituita da un ottosillabo piano (*penultima syllaba producta*) e da una seconda (*posterior portio*) di sette sillabe a terminazione sdrucchiola (*penultima accentu correpta*) (51).

Nella storia del secolo XI, nella fioritura di scuole europea, che ricercano dignità di scrittura, nuovi metodi di insegnamento, rapporti di scienza negli scambi internazionali di maestri e discepoli, tra le figure autorevoli nell'avvio di un millennio che si gioverà del loro magistero, spiccano i due eminenti personaggi che abbiamo qui

49) Questa storia della rima è stata variamente studiata dopo il Muratori, anche nei rapporti con i "ritmi" del Damiani, che ne usa pure nei "metri": cfr. i testi mariani delle "benedictiones", i "Versus contra tempus nubilosum": sono "adonici tripartiti caudati", per i maestri delle *artes*:

O miseratrix, o dominatrix, praecipe dictu,  
ne devastemur, ne lapidemur, grandinis ictu.

(Migne, *P.L.*, 145, Gaetani, LXIV). Uno dei caratteri di queste "benedizioni" è la cadenza omoteleutica al mezzo, come avviene anche a Nonantola, nei testi coevi.

50) Cfr. U. RONCA, *Cultura medioevale e poesia latina in Italia nei secoli XI e XII*, Roma 1891, p. 339.

51) Il Norberg esaminando la struttura del quindicenario ed illustrandone "l'imitation de la structure" e "l'imitation des ictus", con le "coupes" interne, non solo ne individua i due essenziali emistichi, ma trova divisioni entro l'ottonario iniziale come ad esempio in famosi antichi quindicinari:

Apparebit/repentina// dies magna domini, ecc.

(M.G.H., *Poet. Aev. Carol.*, IV, p. 507; D. Norberg. *op. cit.*, p. 114 sgg.)

ricordato: Guido di Pomposa per le scoperte pedagogiche musicali veramente rivoluzionarie e Pietro Damiani per quel suo talento di “scrittore d’arte”, di assertore di un “decoro” espressivo, in prosa e in versi, che impronta il suo messaggio spirituale e ideale.

Il nostro saggio, pur marginale, ne è testimone.