

GIAMPAOLO MELE

“Scribere proposui”
 Note sulla “Danza della Morte” nel “Llibre Vermell”

“Macabre/Macabrè” e “Machabæorum chora”. La “Danza Macabra”

Nel corso del Trecento, la grande carestia degli anni 1315-1317 e, soprattutto, la diffusione della peste nera nel 1347/1348, che spazzò il continente europeo in forme cicliche endemiche, insieme a conflitti bellici permanenti, come la guerra dei cent'anni (1337-1453) e le inedite durezza di una nuova ‘piccola era glaciale’, suscitarono in Occidente, a tutti i livelli della società medioevale, un diffuso senso della caducità della esistenza umana e un’ autentica familiarità quotidiana con la morte. In questa aura storica e culturale si formò il ‘senso del macabro’ e l’*horror vacui*, una sorta di cifra psicologica del tormentato e lungo autunno del medioevo. Questo comune ‘sentire’ è icasticamente rappresentato dalla *Danza della Morte*, nell’ iconografia, nella letteratura, in particolare nella poesia (con o senza musica).

La *Danza della Morte* abbraccia nel complesso uno sconfinato *mare magnum* di variegate fonti, ascrivibili a diverse tipologie artistiche e letterarie, giungendo sino ai nostri tempi, anche nel cinema, come dimostra la sequenza finale del *Settimo sigillo* di Ingmar Bergman (*Det sjunde inseglet*, 1957). In una poderosa monografia, che spazia dal Duecento al Seicento, Víctor Infantes ha fornito una paradigmatica definizione di questo genere composito:

Por Danza de la Muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la Muerte como personaje central – generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en descomposición – y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno a una relación de personajes habitualmente representativos de las más diversas clases sociales.¹

¹ «Per Danza della Morte intendo una successione di testi e immagini presiedute dalla Morte come personaggio centrale – di solito rappresentata da uno scheletro, un cadavere o un vivo in decomposizione – e la quale, in posa di danza, dialoga e afferra, uno per uno, una sequela di personaggi, tradizionalmente emblematici delle più diverse classi sociali.» Cfr. VÍCTOR INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglo XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997 («Acta Salamanticensia. Estudios filológicos», 267), p. 21. Su *Danza della Morte*, musica e armonia delle sfere, cfr. KATHI

Di solito, si tende a far coincidere la *Danza della Morte* con la *Danza Macabra*. Peraltro, sulla base della definizione di Infantes, la danza di Montserrat, *Ad mortem festinamus* (*Llibre Vermell*, cc. 26v sg.), oggetto della presente nota, non sarebbe una *Danza della Morte* in senso stretto – dove è prevista normalmente la figura retorica della prosopopea, con la personificazione della Morte – bensì un ballo di devoti (nella fattispecie pellegrini) sul disprezzo del mondo (*de contemptu mundi*), la caducità dei secoli, e la brevità della vita. Nondimeno, anche per *Ad mortem festinamus* la denominazione “danza della morte” va conservata, senza fatue disquisizioni.

La prima attestazione del vocabolo *macabre* risale al *Respit de la mort*, di Jean Le Fèvre (ca. 1325-post 1380), opera in versi scritta dall’autore dopo essere scampato ad una grave malattia e tramandata da sei manoscritti quattrocenteschi: Bibliothèque national de France (= BnF), fr. 1543, fr. 994, fr. 1445, fr. 24309, fr. 19137, e Bibliothèque royale di Bruxelles, 4373-4376.² I versi di Le Fèvre siagliano icastici, sarcastici ed enigmatici:

Je fis de macabre la dance
 Qui toutes gens maine a sa tresche
 Et a la fosse les adresche
 Qui est leur derraine maison.³

Il testo risale al 1376, come si legge nella tradizione manoscritta: ad esempio nel BnF, fr. 1543, c. 240r, linea 3: «mil.CCC. soixante seze». Resta criptico il verso «Je fis de macabre la dance»; sono varie le ipotesi. Forse, secondo una vecchia tesi molto discussa, ma mai sostanzialmente rigettata, potrebbe alludere a un misterioso personaggio, *Macabré*, autore di una pionieristica

MEYER-BAER, *Music of the Spheres and the Dance of Death*, Princeton, Princeton University Press, 1970; REINHOLD HAMMERSTEIN, *Tanz und Musik der Todes: Die Mittelalterlichen Totentanz und ihr Nachleben*, Bern-München, Francke Verlag, 1980. Per la tradizione iberica, si veda sempre FLORENCE WHYTE, *The Dance of Death in Spain and Catalonia*, New York, Arno Press, 1977. Tra le ultime monografie, cfr., anche per un aggiornamento bibliografico generale, John Lydgate, “The Dance of Death”, and its model, the French “Danse Macabre”, a cura di Clifford Davidson e Sophie Oosterwijk, Leiden-Boston, Brill, 2021.

² *Le Respit de la mort par Jean le Fèvre*, a cura di Geneviève Hasenohr-Esnos, Paris, Picard («Société des anciens textes français», 143), 1969; l’edizione si basa sul MS fr. 1543, del 1402, la cui redazione risale al 1376-1377; il codice si può consultare in <<https://archive-setmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc45872j>> [consultato il 10 aprile 2021].

³ Trascriviamo da BnF, fr. 1543, c. 261ra, linee 17-20. «Feci la danza di Macabre [*Macabré?*], che tutte le persone spinge nella sua tresca e invia alla fossa, che è la loro ultima dimora».

Danza della Morte,⁴ né va escluso un collegamento, attraverso la liturgia, col secondo libro dei Maccabei che esorta alla preghiera per i defunti: «sancta ergo et salubris est cogitatio pro defunctis exorare, ut a peccatis solvantur» (*II Machabaeorum*, 12, 46). Il Du Cange registra la voce «Machabæorum chora»: locuzione centrale nella storia lessicografica della *Danza Macabra*, ancorché di solito il prezioso lemma non risulti citato in modo esplicito, come merita. La *Danza dei Maccabei* detta volgarmente *Dance Macabre*, è così definita:

Machabæorum *chora*, vulgo *Dance Macabre*. Ludicra quædam ceremonia ab ecclesiasticis pie instituta, qua omnium dignitatum, tam ecclesiæ quam imperii personæ choream simul ducendo, alternis vicibus a chorea evanescebant, ut mortem ab omnibus suo ordine oppetendam esse significarent.⁵

Si apprende quindi che la *Danza Macabra* era una cerimonia *ludicra* ('scherzosa', 'comica') piamente istituita dagli ecclesiastici. Nel corso della danza, le persone alternandosi (*alternis vicibus*) si eclissavano, cioè uscivano dal ballo, per significare che tutti dovevano andare incontro alla morte in modo composto, ordinatamente, seguendo il proprio turno. Du Cange riporta poi un documento storico con riferimento alla *Danza dei Maccabei* svoltasi il 10 luglio 1453: «choræam Machabæorum fecerunt 10. Julii (1453)», subito dopo l'ora della messa, presso la chiesa di San Giovanni Evangelista in occasione del capitolo provinciale dei Frati Minori, «nuper lapsa hora missæ in Ecclesia S. Joannis Evangelistæ propter capitulum provinciale Fratrum Minorum». ⁶ Sempre presso lo stesso lemma, è pubblicata la celebre notizia, tratta dai diari del regno di Carlo VII (1422-1461), della *Danza Macabra* svoltasi nel 1424 nel cimitero annesso alla chiesa dei Santi Innocenti: «Cette

⁴ P. G. [firmato con sole iniziali], La "Dance Macabré" de Jean Le Fèvre, «Romania», XXIV, 93, 1895, pp. 129-132, in particolare a p. 131: «Il résulte clairement de ces vers que Jean Le Fèvre avait, antérieurement à 1376, composé un poème intitulé La dance Macabré ou de Macabré».

⁵ CHARLES DU FRESNE, SIEUR DU CANGE, s.v. «Machabæorum chora», in *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Niort, L. Favre, 1885, V, col. 161a <<http://ducange.enc.sorbonne.fr/MACHABAEORUM>> [consultato il 10 aprile 2021]. «Danza dei Maccabei, comunemente nota come Danza Macabra. Una certa cerimonia scherzosa istituita da pii ecclesiastici, nella quale tutte le persone di ogni dignità, sia della chiesa, sia del potere civile, mentre ballavano insieme, si eclissavano alternativamente dalla danza, in modo da significare che tutti dovessero andare incontro alla morte, secondo il proprio ordine».

⁶ «nuper lapsa hora missæ in Ecclesia S. Joannis Evangelistæ propter capitulum provinciale Fratrum Minorum», *ibidem*.

année fut faite la dance Macabre aux Innocens». ⁷ Un esplicito riferimento al cimitero parigino è comunque già esplicitamente presente nel contesto del *Respit* del 1376 di Jean Le Fèvre, nello stesso foglio in cui è presente la prima citazione di *Macabre/Macabré*. L'autore, dopo aver fatto la *Danza della Morte*, afferma che non vuole finire con tutte quelle ossa dei santi Innocenti, «avec ceulx de saint Innocent», ⁸ quindi quarantotto anni prima della citazione della *Dance Macabre* nei diari del sovrano di Francia. Nel complesso, l'universo culturale della *Danza della Morte* risulta connesso con altri generi e/o temi di tipo ‘macabro’ *ante litteram*; basti pensare in primis al substrato dei *Memento mori*, al *Vado mori*, ⁹ e soprattutto a *Ubi sunt?*. ¹⁰ In campo iconografico spicca l'incontro dei *Tre Vivi e Tre Morti* e il *Trionfo della Morte*, come quello maestoso del Camposanto di Pisa, opera di Buonamico Buffalmacco (1336-1341), che include anche *Tre Vivi e Tre Morti*. ¹¹ Un posto a sé stante, rispetto alla nuova aura macabra del Trecento, appartiene all'antica iconografia del Giudizio universale e al vetusto *Iudicii signum/Canto della Sibilla*, ¹² che risalgono a filoni millenaristi anteriori al terrore psicologico,

⁷ «ad ann. 1424. fol. 509», *ibidem*.

⁸ Cfr. BnF, fr. 1543, c. 261rb, linea 26.

⁹ Cfr. *Analecta Hymnica Medii Aevi* [= AH], a cura di Guido M. Drees e Clemens Blume, voll. 55, Frankfurt am Main, Minerva GmbH, 1961²: XXXIII, p. 285; XLVI, p. 351 sg.

¹⁰ Sul tema dell'*Ubi sunt?* sono sempre da consultare C. [CARL] H. [HEINRICH] BECKER, *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere*, in *Aufsätze zur Kultur- und Sprachgeschichte vornehmlich des Orients: Ernst Kuhn zum 70. Geburtstag am 7. Februar 1916 gewidmet von Freunden und Schülern*, München, Breslau Von M. und H. Marcus, 1916, pp. 87-105; Étienne Gilson, *De la Bible à François Villon*, «Annales de l'École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses», Année 1923-1924, XXXII, 1922, pp. 3-24 (alle pp. 21-24 comprende una *Table pour l'histoire du thème littéraire Ubi sunt?*, suddivisa in 12 sezioni su diverse lingue antiche e moderne, compresa la patrologia siriana e lo slavo, con riferimenti anche al *De contemptu mundi* e al *Gaudeamus igitur*); MARIANTONIA LIBORIO, *Contributi alla storia dell'“Ubi sunt”*, «Cultura neolatina», XX, 1960, pp. 141-209; CLAUDIA DI SCIACCA, *The “Ubi Sunt” Motif and the Soul-and-Body Legend in Old English Homilies: Sources and Relationships*, «The Journal of English and Germanic Philology», CV, 3, 2006, pp. 365-387.

¹¹ Per il Trecento, ricordiamo la presenza anche in Sardegna del tema dei *Tre Vivi e i Tre Morti* a Bosa, nel castello di Serravalle, Giudicato d'Arborea, in un suggestivo ciclo di affreschi (post 1323 - ante 1370). Cfr. ATTILIO MASTINO, *Bosa in età giudicale: nota sugli affreschi del Castello di Serravalle*, Sassari, Gallizzi, 1991 («Storia di Bosa», 1).

¹² Cfr. MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *El canto de la Sibila: orígenes y fuentes*, in *Fuentes Musicales de la Península Ibérica*, Actas del coloquio internacional, Lleida, 1-3 abril 1996, a cura di Maricarmen Gómez e Màrius Bernardó, [Lleida], Universitat de Lleida - Institut d'Estudis Ilerdencs, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pp. 35-69, con quattro ess. musicali comparati e quattro tavv. [pp. 54-69]; EAD., *Del “Iudicii signum” al Canto de la Si-*

soggettivo, scoppiato nel Trecento e diffuso capillarmente nel Quattrocento.

Il carattere ‘macabro’ di *Ad mortem festinamus* è rappresentato soprattutto dall’iconografia a c. 27r, dove è raffigurata, secondo un gusto pittorico gotico internazionale, influenzato dal tema dei *Tre Vivi e Tre morti*, una tomba con un cadavere in avanzato stato di putrefazione. Sopra il sepolcro aperto, il copista ha inserito la scritta «O mors, quam amara est memoria tua!». Sotto la tomba segue il monito rimato, in sette linee che ricordano al pellegrino il suo ineluttabile destino di vile cadavere: «Vile cadaver eris. Cur non peccare vereris? | Vile cadaver eris. Cur intumescere queris? | Vile cadaver eris ...» [il corsivo è nostro].¹³

Il “Llibre Vermell”

Il *Llibre Vermell* (= *Ver*) – codice 1 del monastero benedettino di Montserrat (Catalogna), risalente al quattordicesimo secolo *exeunte* – si impone come una delle fonti più rappresentative del medioevo con repertori letterari, devozionali e musicali destinati ai pellegrini.¹⁴ L’altra fonte centrale per la documentazione,

bila: primeros testimonios, in *Hispania Vetus. Manuscritos litúrgico-musicales de los orígenes visigóticos a la transición francorromana (siglos IX-XII)*, a cura di Susana Zapke, Bilbao, Fundación BBVA, 2007, pp. 159-173; GIAMPAOLO MELE, *Nota sul “Cantus Sibyllae” e un “testimonium” recenziore del “Senyal del Judici” (Alghero)*, in *“Quod ore cantas corde credas.” Studi in onore di Giacomo Baroffio Dabnk*, a cura di Leandra Scappaticci, («Monumenta Studia Instrumenta Liturgica», 70), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2013, pp. 335-352.

¹³ Cfr. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_94.html> [consultato il 10 aprile 2021]. Un parallelo in AH, XXXIII, p. 352: «Mors est *ventura*, cuius conclusio *dura*, | Mors est *ventura* tibi pro meritisque *datura*, | Mors est *ventura*...» [il corsivo è nostro].

¹⁴ Sul *Llibre Vermell*, cfr. AH, XX, pp. 160-162; XXI, p. 101 sg., es. mus. 21, p. 220; ANSELM M. ALBAREDA, *Manuscrits de la biblioteca de Montserrat*, «Analecta Montserratensia», I, 1917, pp. 3-9 (con facsimili); *Textos catalans del Llibre Vermell*, *ivi*, pp. 201-225; GREGORIO M. SUÑOL, *Els cants dels romeus. Segle XIV*, *ivi*, pp. 100-192; OTTO URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst des 14. Jahrhunderts*, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», IV, 1921-1922, pp. 136-160; HIGINIO ANGLÉS, *El «Llibre Vermell» de Montserrat y los cantos y la danza sacra de los peregrinos durante el siglo xiv*, «Anuario Musical», X, 1955, pp. 45-78 (rist. in *Scripta Musicologica*, Higinio Anglés, a cura di José López-Calo, introduzione di José M. Llorens, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975-1976 [«Storia e Letteratura. Raccolta di Studi e Testi», 131], I, pp. 621-653); CEBRIÀ BARAUT, *Els manuscrits de l’antiga biblioteca del monestir de Montserrat (segles XI-XVIII)*, «Analecta Montserratensia», VIII, 1954-55, pp. 339-398: 343-348; RAMÓN ARAMON I SERRA, *Els cants en vulgar del Llibre Vermell de Montserrat (assaig d’edició crítica)*, «Analecta Montserratensia», X, 1964, pp. 9-54 («Miscel·lània Anselm M. Albareda», 2); rist. in ID., *Estudis de llengua i literatura*, pre-

anche musicale, sul mondo vivace e complesso dei pellegrinaggi medioevali è il celebre codice ‘pseudo callistino’, *Liber Sancti Jacobi* (Santiago de Compostela, Archivo Capítular, ms. s.s., metà sec. XII), che include, a c. 185r, il più antico esempio scritto di polifonia a tre voci, *Congaudeant catholici*.¹⁵

Il prestigio del monastero di Montserrat è legato al culto della vergine *Mare de Déu*, effigiata in una delicata scultura lignea romanica, della fine del secolo dodicesimo, o inizi del tredicesimo. Originariamente, il cenobio dipendeva dal potente monastero di Ripoll; nel 1025, l’abate rivipullense Oliva, che fu anche autorevole musicografo, trasformò uno dei quattro romitori del massiccio di Montserrat in un priorato che, nel 1409, il papa di Avignone Benedetto XIII (l’aragonese Pedro de Luna) convertì in abbazia.¹⁶

Il ms. 1 di Montserrat è un codice miscellaneo; riportiamo appresso gli eterogenei contenuti del libro, sulla base di una preziosa tabella di Francesc Xavier Altés (i testi con l’asterisco sono quelli riprodotti in facsimile dallo stesso Autore).¹⁷

Cc. 1r-21v: *Libro dei miracoli della Madonna, in latino. Cc. 21v-27r: *Canzoniere di Montserrat, in latino e catalano. Cc. 27v-29v: **Breu tractat de confessió*. Cc. 30r-31v: *Concessione del giubileo di Santa Maria della Porziuncola a Montserrat l’anno 1397. Cc. 31v-40v: **Ystoria indulgentie sancte Marie de Angelis*. Cc. 40v-41r: **Privilegium pro indulgentiis impetrandis*. Cc. 41v-46v: *Privilegi pontifici (1409-1430) concessi a Montserrat. Cc. 47r-56v: *Raccolta di diverse orazioni, in latino e catalano. Cc. 57r-58r: **Articoli della santa fede cattolica*. Cc. 58r-65v: *Instrumenta spiritualia artis et norme vivendi S. Isidori*. Cc. 65r-67r: *Anselmus de deploratione virginitatis*. Cc.

sentazione di Joan A. Argente, prefazione e edizione a cura di Jordi Carbonell, Barcelona, Institut d’Estudis Catalans, 1997, pp. 79-130 [«Biblioteca Filològica», 33]); FRANCESC XAVIER ALTÉS I AGUILÓ, *Llibre Vermell de Montserrat: Edició facsimil parcial del manuscrit núm. 1 de la Biblioteca de l’Abadia de Montserrat*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 1989; *Poliphonic Music of the Fourteenth Century. French Sacred Music, XXIII A/B* a cura di Giulio Cattin e Francesco Facchin, con l’assistenza di Maria del Carmen Gómez Muntané, Monaco [Principauté de Monaco], L’Oyseau-Lyre, B Num. 95-104; MARÍA DEL CARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV*, s. l., Los libros de la Frontera, s. a. [1990], («Papeles de Ensayo», 5); MARICARMEN GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España*, Kassel, Reichenberger, 2000 («De Musica», 6), pp. 270-272; EAD., *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2017.

¹⁵ Sul *Liber Sancti Jacobi*, cfr. edizioni e studi in GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval en España* cit., p. 150 sg.

¹⁶ Cfr. ANSELM M. ALBAREDA, *Història de Montserrat*, revisione a cura di Josep Massot i Muntaner, Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1977⁶, p. 265.

¹⁷ Cfr. ALTÉS I AGUILÓ, *Llibre Vermell* cit., p. 27 sg.

67r-67v: Apologia della fede cristiana, in latino. Cc. 68r-70r: *Sull'universo e lodi al suo creatore, in catalano e latino. Cc. 70v-72r: *Ore della Madre di Dio, della Passione e orazioni, in latino e catalano. Cc. 72r-74v: *Memoriale de mirabilibus et indulgentiis urbis Rome, scritto l'anno 1382. Cc. 75r-76v: Salterio abbreviato?, in latino. Cc. 77r-80r: *Brevis exhortatio ad sermocinandum, in latino e in catalano. Cc. 80r-93v: *Viridarium consolationis de viciis et virtutibus*. Cc. 93v-118v: *Opusculum de decem preceptis legis, de quatuordecim fidei articulis, et de septem ecclesie sacramentis*. Cc. 119r-119v: **Varia montserratina*, in latino. Cc. 120v-132v: *Kalendarium sanctorum monachorum*. Cc. 133r: Nota sulle facultà dei penitenzieri. Cc. 133v-134r: **Capitols de la confraria de Montserrat*. Cc. 134v-135r: *Indulgenza plenaria per i confratelli di Montserrat, in latino. Cc. 135v: Bianco. Cc. 136r-136v: *Assí comensa lo libre appellat del peccador lo qual feu monsenyer sent Agustí*. Cc. 137r-137v: Note riguardanti la chiesa di Montserrat.

La fonte catalana rappresenta un *unicum* soprattutto per la presenza, oltre che di canti, anche di originali danze, da svolgersi nel sacro e in seno alla stessa chiesa, da parte dei devoti, nell'ultimo scorcio del Trecento. Il Canzoniere di 10 brani, incluso nel codice intorno al 1397-1399,¹⁸ è trascritto nelle cc. 21v-27r:

¹⁸ Riguardo alla *datatio chronica*, in AH, XXI, p. 101 sg., in apparato, il codice è considerato erroneamente del secolo quindicesimo: «Cod. Montis Serrati s. n. saec. 15.». In DOMINIQUE DE COURCELLES, *L'écriture dans la pensée de la mort en Catalogne. Les joies/goigs/ des saints, de la Vierge et du Christ de la fin du Moyen-Âge au XVIIIe siècle*, Paris, École des Chartes, 1992 («Mémoires et documents de l'École des Chartes», 35), p. 83, il manoscritto viene ascritto inspiegabilmente al 1330. La data che figura a c. 20v, «1397», talvolta è stata letta diversamente, ad es. negli ottimi saggi di ANGLÉS, *El «Llibre Vermell»* cit., p. 624: «Para nuestro caso interesan más especialmente los dos milagros últimos, que preceden la colección de cantos que estamos comentando. Estos milagros se describen en los folios 20v y 21r. Son dos milagros obrados por intercesión de «Madona Sancta Maria de Montserrat» el año [sic] 1398: fol. 20v «De incarceratis liberatis Anno Domini M.CCC. XCVIII», que va seguido de otro que empieza: «De quodam presbitero a captione liberato. Eodem anno [1398] de mense Novembris» ... Atendiendo a la nota del folio 56v que dice: «La VI [edat de món] del dit adveniment [de Jesucrist] entrò a la fin del món; e aquesta i a durat MCCCXCIX anys», resulta que el manuscrito fue terminado en 1399»; GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval* cit., p. 265, «dos colecciones de milagros atribuidos a la Virgen de Montserrat; la última de la cuales está fechada en 1396 (fols. 1-21r). Un compendio de doctrina cristiana que se copia más hacia delante (fols. 56r-57r) data del 1399, y por tanto el cancionero tuvo que ser incorporado al manuscrito entre este año y el de la segunda colección de milagros». GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 30 ha definitivamente ripristinato la data corretta 1397 indicata a c. 20v. Il *Llibre Vermell* va ascritto all'aura storico-musicale del re d'Aragona Giovanni I, il Cacciatore (1387-1396), che spiccò tra i massimi mecenati musicali del Trecento; cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *La Música Medieval* cit., pp. 219-280; GIAMPAOLO MELE, *I cantori della cappella di Giovanni I il Cacciatore, re d'Aragona (anni 1379-1396)*, «Anuario Musical», XLI, 1986, pp. 63-104, a cui si rimanda anche per le ampie bibliografie.

1. *Virgo splendens* (cc. 21v-22r)¹⁹
2. *Stella splendens* (cc. 22r-v-23r)²⁰
3. *Laudemus virginem* (c. 23r)²¹
4. *Splendens ceptigera* (c. 23r)²²
5. *Los set gotxs recomptarem* (cc. 23v-24r)²³
6. *Cuncti simus concanentes* (c. 24r)²⁴
7. *Polorum regina* (c. 24v)²⁵
8. *Mariam matrem* (c. 25r)²⁶
9. *Inperayritz/Verges ses par* (cc. 25v-26r)²⁷
10. *Ad mortem festinamus* (cc. 26v-27r)²⁸

A tale lista, andrebbe aggiunto il canto [N° 11] *Rosa plasent*.²⁹ La citazione di questo brano risale al padre Jaime Villanueva, il quale fu il primo a segnalare il *Llibre Vermell*, dopo averlo analizzato ‘de visu’ durante le esplorazioni bibliografiche a Montserrat, nell’ambito del suo *Viaje literario*, nel 1806. Scrive l’erudito spagnolo: «Pónense igualmente y con canto las canciones latinas y lemosinas que debían cantarse durante las vigilias. De las últimas pondré la mostra siguiente [Vi si trovano anche canti latini e limosini da cantarsi durante le vigilie. Fra questi si riporta qui l’esempio seguente]», e copia, quindi, il testo delle quattro strofe del brano che indica come «Biolay de Madona Sancta María: *Rosa plasent, soleyl de resplandor*». ³⁰ La questione di *Rosa plasent* è strettamente vincolata con la ‘storia esterna’ del codice I di Montserrat. Infatti, subito dopo il viaggio letterario di Villanueva, i monaci del cenobio prestarono il *Llibre Vermell* al Marchese di Lió, presidente della “Accademia de Buenas Letras” di Barcellona. Fatto provvidenziale per il prezioso codice montserratino. Infatti, durante l’invasione delle truppe

¹⁹ GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 35-38, es. mus. pp. 125 sg., testo 133-135, facs. cc. 21v-22r, p. 110 sg.

²⁰ *Ivi*, es. mus. p. 127 sg., testo p. 134 sg., facs. cc. 22r-22v, p. 111 sg.

²¹ *Ivi*, pp. 44-46, es. mus. p. 127, testo p. 136, facs. c. 23r, p. 113.

²² *Ivi*, pp. 44-46, es. mus. p. 128, testo p. 136, facs. c. 23r, p. 113.

²³ *Ivi*, pp. 59-76, es. mus. p. 128, testo pp. 137-139, facs. c. 23v, p. 114.

²⁴ *Ivi*, pp. 47 sg., es. mus. p. 129, testo p. 139 sg., facs. c. 24r, p. 115.

²⁵ *Ivi*, p. 47, es. mus. p. 129, testo p. 140, facs. c. 24v, p. 116.

²⁶ *Ivi*, p. 52 sg., es. mus. p. 130, testo p. 141 sg., facs. c. 25r, p. 117.

²⁷ *Ivi*, pp. 52-57, es. mus. p. 131, testo pp. 142-145, facs. cc. 25v-26r, p. 118 sg.

²⁸ *Ivi*, pp. 77-95, es. mus. p. 132, testo pp. 145-147, facs. cc. 26r-27v, p. 120 sg.

²⁹ *Ivi*, p. 30 sg.

³⁰ Cfr. JAIME VILLANUEVA Y ASTENGO, *Viaje literario á las iglesias de España*, VII, Valencia, Venancio Oliveres, 1821, pp. 151-153.

napoleoniche del 1811-12, il monastero venne saccheggiato e la biblioteca, insieme all'archivio, incendiati; fu così perso, per sempre, un preziosissimo patrimonio librario e documentario che includeva ricche collezioni di musica polifonica, strumentale e anche importanti fondi antichi di canzoni popolari. La traslazione a Barcellona di *Ver* aveva quindi determinato la salvezza del codice.³¹ Nel 1885, il manoscritto fu restituito dalla famiglia Lió al cenobio, ma risultò mutilo di alcuni fogli, compresi quelli con testo e musica del *virelai* disperso, *Rosa plasent*.³² L'aggettivo *vermell* è stato attribuito al codice a causa della sua legatura in velluto rosso, che risale all'epoca del suo provvidenziale 'trasloco' barcellonese.

La *Danza della Morte* di Montserrat riveste sostanzialmente la forma del *virelai* monodico, ma con peculiari caratteristiche metriche. La stessa forma di *virelai* danzato, ancorché con significative varianti strofico-musicali, che qui non possiamo illustrare, è presente in altri sei brani del manoscritto (oltre allo scomparso 'birolay' *Rosa plasent*):

- N.º 2, *Stella splendens* (a 2 voci)
- N.º 5, *Los set gotx* (a 1 voce) [ballata-*virelai*]
- N.º 6, *Cuncti simus* (a 1 voce)
- N.º 7, *Polorum regina* (a 1 voce)
- N.º 8, *Maria matrem* (a 3 voci)
- N.º 9, *Inperayritz/Verge ses par* (a 2 voci, bitestuale)
- N.º 10, *Ad mortem festinamus* (a 1 voce)³³
- [N.º 11: *Rosa plasent*]

La finalità sostanziale, dichiarata, della trascrizione dei canti del *Llibre Vermell*, era di intrattenere con intonazioni e danze i pellegrini, i quali – sia in piazza, di giorno, sia all'interno della chiesa, di notte, durante le veglie – desideravano cantare e ballare («*volunt cantare et tripudiare*»). Per questo motivo, come è esplicitamente spiegato a c. 22r del codice, i monaci allestirono una specifica silloge di «oneste e devote cantilene» («*honestas ac devotas cantilenas*»), come attesta una ben nota rubrica di cui offriamo appresso una nostra trascrizione conservativa:

³¹ Cfr. ANGLÉS, *El "Llibre Vermell"* cit., p. 622.

³² Cfr. JAUME MASSÓ I TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana*, Barcelona, Alpha, p. 262.

³³ Oltre agli studi citati nelle note 19-29, cfr. anche ANGLÉS, *El «Llibre Vermell»* cit., p. 645, es. mus. p. 655; p. 646, es. mus. p. 657 sg.; p. 646 sg., es. mus. p. 658; p. 647; es. mus. p. 658; p. 647 sg., es. mus. pp. 658-660; p. 648, es. mus. p. 660 sg.; p. 649 sg., es. mus. p. 661.

Quia interdum peregrini quando vigilant in ecclesia beate marie | de monte serrato volunt cantare et trepidiare. et etiam in | platea de die. Et ibi non debeant nisi honestas ac devotas cantilenas | cantare. idcirco superius et inferius alique sunt scripte. et de hoc | uti debent honeste et parce. ne perturbent perseverantes in orationibus | et deuotis contemplationibus. in quibus omnes vigilantes in|sistere debent pariter et deuote vaccare.³⁴

Le danze all’interno delle chiese sono ampiamente documentabili sin dall’alto medioevo, come attesta l’ampia bibliografia.³⁵ In particolare, *Ver* include preziose rubriche/didascalie che indicano anche la modalità del ballo, in coreografia circolare:

N° 2: «Ad trepidium rotundum»

N° 5: «Ballada dels goytxs de nostre dona en vulgar cathallan, a ball redon»

N° 6: «A ball redon»

N° 7: «A ball redon»

Una interessante sezione eucologica, riguardante ore per la Madonna, Passione e orazioni in latino e catalano, è inclusa nelle cc. 70v-72r. Il fulcro

³⁴ «Poiché a volte i pellegrini quando vegliano nella chiesa della Beata Maria di Montserrat desiderano cantare e ballare, anche nel sagrato di giorno, e (poiché) devono intonare esclusivamente canti onesti e devoti, per questo motivo alcuni (canti) sono scritti sopra e sotto. E di questi si deve fruire onestamente e con discrezione, per non disturbare chi persevera nelle preghiere e nelle devote contemplazioni, nelle quali tutti, vegliando, devono egualmente indugiare e devotamente applicarsi». Sulla rubrica della c. 22r si veda anche ANGLÉS, *El “Llibre Vermell”* cit., p. 624, trascrizione parziale, e una completa traduzione in castigliano in GÓMEZ MUNTANÉ, *La música medieval* cit., p. 266. Riguardo alla danza nei sagrati e in piazza, in *platea*, in Sardegna sino a qualche tempo fa si era soliti ritenere (incluso lo scrivente) che in un capitello della chiesa trecentesca di San Pietro di Zuri, nel Giudicato d’Arborea fosse raffigurato un *ballu tundu*. In realtà si tratta di un ‘tripudio’ di anime mistiche, come dimostra la foglia d’acanto scolpita, simbolo di resurrezione e di vita eterna (cfr. GIAMPAOLO MELE, *A Historical Overview of Musical Worship and Culture in Medieval Sardinia*, in *A Companion to Sardinian History, 500-1500*, a cura di Michelle Holbart, Boston - Leiden, Brill, 2017, p. 454 sg. nota 85, p. 455 (Figure 17.3).

³⁵ Cfr. HANS SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, 1930, pp. 143-170; ID., *Zum Thema “Mittelalterliche Tanzlieder”*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXIII, 1932, pp. 1-22; HIGINIO ANGLÉS, *La danza sacra y su música en el templo durante el Medioevo*, in *Medium Ævum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder*, a cura di Heinrich Bihler e Alfred Noyer-Weidner, München, Hueber, 1963, pp. 1-20 (rist. in HIGINIO ANGLÉS, *Scripta Musicologica*, I, a cura di Joseph López-Calo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, pp. 351-373); JACQUES CHAILLEY, *Un document nouveau sur la danse ecclésiastique*, «Acta Musicologica», XXI, 1949, pp. 18-24.

di questa minuscola ufficiatura sono i *gaudia*,³⁶ senza musica, utilizzati sotto forma di preghiera *smembrata* e scaglionata nelle ore.³⁷ Si tratta di «Gaude, virgo mater Christi, | quæ per aurem concepisti, | Gabriele nuntio ...», di cui esiste una interessante versione quattrocentesca con melodia mensurale.³⁸ Di certo, i *septem gaudia* mariani erano assimilati dai pellegrini soprattutto grazie a *Los set gotxs recomptarem*, cc. 23v-24r, che venivano danzati nella forma di ballata-*virelai*, «a ball redon».

³⁶ Cfr. GIAMPAOLO MELE, *De VII Gaudiis Beatae Mariae Virginis. Appunti storici, metrici, musicali*, «Critica del testo», XXIII, 2, 2020, pp. 117-138.

³⁷ *Montserrat, Biblioteca del Monasterio*, ms. 1, c. 70v (nostra trascrizione conservativa; il corsivo indica il testo rubricato, la barra obliqua la fine della riga): «*Si vols lohar: e breu oratio far. a nostra dona sancta Maria . offrir |lli quesun die aquestes hores segents. A matines dignes | Ave Maria. gratia plena. dominus tecum. benedicta in mulieribus. et benedictus | fructus ventris tui Ihs. Sancta Maria ora pro nobis peccatoribus. Amen. | Gaude virgo mater Xpi: que per aurem concepisti, Gabriele nuntio ...*». Cfr. anche la trascrizione in CEBRIÀ BARAUT, *Textos omilètics i devots del «Llibre vermell» de Montserrat*, in *Collectanea E. Serra Buixò*, «Analecta Sacra Tarraconensia», XXVIII, 1955, pp. 25-44: 40sg. Sempre nel *Llibre Vermell*, figurano altri *septem dulcissima gaudia*, c. 51r: *Gaude flagrans cella diva*, piuttosto rari (non presenti in AH e nel *Repertorio Hymnologicum*, citato in nota 40), editi in *ivi*, p. 41 sg.

³⁸ Si tratta dei *gaudia* BMV editi in AH, XV, p. 96. Interessante trascrizione monodica mensurale in Biblioteca de Catalunya (= BC), 865, *Rituale* per clarisse, sec. XV, cc. 69r-71v, con melodia sotto forma strofica di sequenza, otto strofe (struttura metrica del 1° e 2° tristico: a₈a₈x₇b₈b₈x₇); è possibile che esistano altre fonti, da catalogare e studiare. Cfr. MELE, *De VII Gaudiis* cit., pp. 126, 128 sg., 132, 134, 138. Il modello riconosciuto è il celebre *Gaude, flore virginali*, in AH, XXXI, p. 198 sg., attribuito dalla tradizione, senza prove storiche, a Thomas Becket, arcivescovo di Canterbury (1152-1170), dove vengono cantati i sette *gaudia* 'celestiali' della Vergine Maria, schema: a₈a₈b₇c₈c₈b₇x₇. Cfr. *ivi*, pp. 119, 123, 126 sg., 129. Versione melodica di questi *gaudia* stanno in BC, M 1327, *Cantoral*, sec. XV, cc. 171r-173v. Cfr. edizione in GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 73, es. mus. 5; cfr. anche MELE, *De VII Gaudiis* cit., p. 134. Una trascrizione senza musica, in una elegante e ariosa *lettre bâtarde* si incontra in BnF, NAL 1544, cc. 85r-v, ma in cinque strofe («*Incipiunt quinque gaudia Beate Marie*»). *Gaude, virgo mater Christi*, perno delle ore per la Madonna nelle cc. 70v-72r del *Llibre Vermell*, palesa dal punto di vista strofico una stridente anomalia, poiché il *versus caudatus tripertitus*, caro alle sequenze vittorine, poi utilizzato anche dallo *Stabat mater*, qui non è ripetuto regolarmente, come in *Gaude, flore virginali*, ma è intercalato da tetrastici di settenari, composti *ex novo*, dando vita a una inusitata mescolanza di strofe metricamente eterogenee, con dissonanti conseguenze ritmiche che compromettono la coerenza formale del componimento. Sotto il profilo strettamente musicale, *Gaude, virgo mater Christi* in BC 865, cc. 69r-71v insieme a *Gaude, flore virginali*, in BC, M 1327, cc. 171r-173v dimostra in modo inequivocabile un fenomeno assai interessante: nel caso specifico della strofa 8p 8p 7pp la musica può determinare e distinguere l'identità letteraria del canto, connotandola sia come sequenza, con melodia applicata a coppie strofiche, sia come inno, con un'unica melodia valida per tutte le strofe isometriche e isoritmiche. Cfr. *ivi*, p. 129.

La massa dei pellegrini – informi *massa damnationis*, secondo ben note concezioni teologiche agostiniane – era comunque ben diversificata dal punto di vista sociale e culturale. Ingenti gruppi di pellegrini dovevano partecipare massicciamente al rituale di danze quali *Los set gotx* e la stessa *Danza della Morte*, sotto la regia più o meno palese dei monaci (o di loro fiduciari), ma presso il santuario catalano erano salvaguardati anche spazi e momenti specifici verso devozioni, per così dire, ‘di nicchia’, come la recitazione delle strofe dei *Septem gaudia*, suddivise secondo le ore liturgiche. Di certo, i pellegrini «perseverantes in orationibus et devotis contemplationibus», citati a c. 22r del *Llibre Vermell*, necessitavano di specifici materiali eucologici. I *gaudia* suggeriti dal monastero costituivano un’ottima e snella base di preghiera, «breu oratio», per i devoti in tutto l’arco della giornata liturgica (notturna e diurna): Mattutino, Ora prima, Terza, Sesta, Nona, Vesperi e Compieta; *Ver* offre un succinto formulario eucologico mariano sapientemente concentrato in appena 19 linee che occupano mezzo foglio, prima delle più articolate orazioni utili per «deuotament contemplar en la | passio del saluador nostre», specifico esempio di *contemplationes devote* a cui fa riferimento la rubrica a c. 22r e la strofa 8, vv. 2-3: «Si digne contemplemus | Passionem Domini».

La *Danza della Morte*, insieme agli altri canti del *Llibre Vermell*, va quindi inquadrata in un’aura di profonda concentrazione religiosa, che abbracciava, a parte le varie messe (soprattutto quella del mattino, particolarmente seguita), letture/ascolto di miracoli della Madonna – come quelli trascritti tra c. 1r e c. 21v (significativamente suggellato da due tetragrammi vuoti, senza soluzione di continuità, prima dell’inizio del *Cançoner montserratí*), preghiere varie e un minuscolo salterio *ad hoc*. Né mancavano, come si è visto, brevi ufficiature, tra cui spiccava la recita (segmentata) della succitata lirica mariana *Gaude, virgo mater Christi*, in un clima religioso perfettamente controllato dai monaci e ben lungi da qualsiasi forma di popolare isterismo apocalittico, che una falsa visione del medioevo di tipo ottocentesco potrebbe collegare impropriamente con *Ad mortem festinamus*.³⁹

³⁹ Va anche rilevato il richiamo nella quarta strofa, vv. 1-2 alla *tuba*: «Tuba cum sonuerit, | Dies erit extrema», che richiama la «Tuba mirum spargens sonum» della sequenza per la messa dei defunti *Dies irae*. Cfr. *Liber Usualis Missae et Officii pro dominicis diebus et festis duplicibus: cum cantu gregoriano*, Romæ-Tornaci, Desclée, Lefebvre & Soc., 1903, pp. 1099-1101. Forse, la psicologia musicale dell’uomo moderno si attenderebbe, da una *Danza della Morte*, secondo concezioni romantico-ottocentesche, melodie lugubri, in tonalità minore. In realtà, la melodia di *Ad mortem festinamus* afferisce all’*ambitus* della modalità gregoriana del *tritus* ‘autentico’, ascrivibile, secondo il linguaggio musicale dei tempi moderni, ad un rassicurante Fa maggiore; il canto risuona, di fatto, alle orecchie moderne, sì drammatico nel testo, ma ‘giocosco’ nella melodia.

“Scribere proposui”. Prodromi letterari e musicali della “Danza della Morte” di Montserrat

La *Danza della Morte* di Montserrat, *Scribere proposui | de contemptu mundano*, con refrain «Ad mortem festinamus», sprofonda le sue radici letterarie nelle tematiche ascetiche trattate dal cardinale Lotario dei conti di Segni, futuro papa Innocenzo III (1198-1216) nel suo fortunatissimo trattato (si contano 672 manoscritti), risalente al 1194-95, *De contemptu mundi*, noto anche con il titolo *De Miseria conditionis humanae*.⁴⁰

Il canto *Scribere proposui | de contemptu mundano* trova però anche un diretto antecedente poetico e musicale in *Scribere proposui* con refrain «Surge, surge, vigila», in un codice parigino di origini inglesi, BnF, fr. 25408, c.120r, anno 1267, studiato da Edélestand de Ménil, che ne ha pubblicato il testo (= *Par*).⁴¹ Di recente, nel 2017, Maricarmen Gómez Muntané, ha trascritto anche la musica.⁴²

Al fondamentale testimone parigino occorre aggiungere altre due preziose attestazioni medioevali poco note: il Tropario-Sequenziario irlandese del secolo quattordicesimo (intorno al 1360), conservato all’Università di

⁴⁰ Tra le diverse edizioni contemporanee, cfr. ROBERT E. LEWIS, *De Miseria conditionis humanae*, Athens (GA), University of Georgia Press, 1978. Il genere letterario-spirituale del *De contemptu mundi* risale comunque ad autori precedenti del secolo dodicesimo, tra cui Bernardo di Morlaix (o Morval, ma detto anche Bernardo di Cluny), che scrisse un *De contemptu mundi* intorno al 1140. Cfr. GEORGE ENGELHARDT, *The “De Contemptu mundi” of Bernardus Morvalensis – Book 2. A Study in Commonplace*, «*Mediaeval Studies*», XXVI, 1964, pp. 109-152; RONALD E. PEPIN, *Scorn for the world: Bernard of Cluny’s De contemptu mundi: the Latin text with English translation and an introduction*, East Lansing (MI), Colleagues Press, 1991 («*Medieval texts and studies*», 8). Bernardo di Cluny fu anche prolifico poeta; i suoi versi sono editi negli AH; cfr. MAX LÜTOLF, *Register*, con la collaborazione di Dorothea Baumann, Ernst Meier, Markus Römer, Andreas Wernli, Bern-München, Francke Verlag, 2 voll., 1978, II, *Autoren*, p. 228. Trattazioni sul tema del *De Contemptu Mundi* figurano inoltre presso Anselmo d’Aosta, Herman Contract, Giovanni di Fécamp, Hélinant de Froidmont, Pier Damiani e altri. Si vedano anche i numerosi rimandi in ULYSSE CHEVALIER, *Repertorium Hymnologicum. Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, tropes en usage dans l’Église latine depuis les origines jusqu’à nos jours*, I-VI, Louvain, Lefever, Polleunis & Ceuterick, F. Ceuterick, Société des Bollandistes, Auguste Picard, 19196 [= RH], VI, p. 23, *Contemptus mundi*, «c.-r.» [= *cantio-rythmus*].

⁴¹ Cfr. EDÉLESTAND DE MÉNIL, *Latina quae, medium per aevum, in triviis nec non monasteriis vulgabantur Carmina (...). Poésies populaires latines du Moyen Age*, Ebroicis, Typis Ludovici Tavernier, MDCCCXLVII [Évreux, 1847], *Du mépris du monde*, pp. 125-127. Interessante *ivi*, la erudita nota I, e in generale il commento del testo, con numerosi preziosi rimandi, anche all’*Ubi sunt?* a p. 126, nota 2.

⁴² Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 79.

Cambridge, Add. 710 (= *Cam*),⁴³ utilizzato nel 1895 da Guido Dreves negli AH,⁴⁴ edito poi in un pregevole volume da René-Jean Hesbert nel 1966, che ha pubblicato anche la melodia,⁴⁵ e il londinese BM, Add. 16559 (c. 220) (= *Lon*), della seconda metà del secolo XIII, Inghilterra, segnalato nel 1890 dal romanista Paul Meyer.⁴⁶ *Scribere proposui* figura anche con una sua peculiare melodia in una raccolta di *Piae cantiones* stampate a Greifswald, del 1582, nella Germania settentrionale, a uso degli studenti della scuola della cattedrale di Turku/Åbo, nella Finlandia sud-occidentale.⁴⁷

La diffusione di *Scribere proposui* fu sicuramente ben più ampia di quanto lascino trasparire le rare fonti tradite. A questo proposito, risulta interessante una trascrizione trecentesca, sinora inedita, della prima strofa, incompleta,

⁴³ Cfr. *Unpublished description by R.A.B. Mynors of Cambridge, University Library, MS Add. 710 (Troper [‘The Dublin Troper’])* [Dataset], 2021, <<https://www.repository.cam.ac.uk/handle/1810/320402>> [consultato il 10 aprile 2021], dove riguardo alla *datatio chronica* e *topica* si afferma perentoriamente: «XIV cent., first half (no doubt written in Dublin)».

⁴⁴ AH XXI, p. 101 sg.

⁴⁵ *Le Trotaire-Prosaire de Dublin. Manuscrit add. 710 de l’Université de Cambridge (vers 1360)*, ed. René-Jean Hesbert, Rouen, Imprimerie rouennaise, 1966 («Monumenta Musicae Sacra», 4). Edizione di testo e musica di *Scribere proposui* alle pp. 114-116 (es. mus. 115). La melodia presenta varianti rispetto a *Par*, da cui si discosta nettamente, soprattutto nella originale intonazione del ritornello «Surge, surge, vigila». Inoltre, mentre *Par* presenta sei strofe, *Cam* ne include sette. La settima strofa di *Cam*, «Quam felices fuerint qui cum Christo regnabunt...» con qualche variante figura come quinta strofa in *Ver*, «Quam felices fuere qui cum Christo regnabunt...». A causa della presenza del *refrain*, per *Scribere proposui* non è condivisibile la denominazione di «inno» («L’Hymne *Scribere proposui* sur le Mépris du Monde»), attribuita al canto *ivi*, p. 113.

⁴⁶ Cfr. PAUL MEYER, *Rotruenge en quatrains*, «Romania», XIX, 73, 1890, pp. 102-106, edizione del testo di *Scribere proposui* a p. 105 sg.

⁴⁷ Nostra trascrizione conservativa del frontespizio: «*Piae cantio=||nes ecclesia-||stica et schola||stica ueterum episcopo-||rum, in Inclyto Regno Suecie passim usurpate, || nuper studio viri cuiusdam Reuerendiss. de ecclesia || Dei & schola Aboënsi in Finlandia optimè || meriti accuratè à mendis corre-||cta, & nunc typis commissæ, opera || Theodorici Petri || Nylandensis. || His adiecti sunt aliquot ex psalmis recentioribus. || Imprimebatur Gryphisvaldiæ, || per Augustinum Ferberum, [colophon: *Gryphisvaldiæ typis Augustini Ferberi. Anno 1582*]*». La versione tardo-cinquecentesca di *Scribere proposui* stampata a Greifswald, a sua volta con una melodia a sé stante, e alcune strofe peculiari, sarà approfondita in altra sede, insieme ai testi e alle melodie medievali di *Par* e *Cam*. La fonte recenziore a stampa di *Scribere proposui* era già nota a Hesbert, *Le Trotaire-Prosaire* cit., p. 113, nota 2: «*Piae Cantiones ecclesiastica et scholastica veterum episcoporum in inclyto regno Suecie passim usurpate*, Gryphisw. [Greifswald] (1582), p. 75».

e purtroppo senza musica, in un codice monastico dell'Italia settentrionale. Si tratta del manoscritto Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, 207 (B.III.3) (= *Man*), vergato in scrittura tardo-carolina del secolo undicesimo, con varie aggiunte in grafia gotica, già appartenuto al monastero benedettino di San Benedetto in Polirone (Mantova), come attestano anche alcuni ex-libris, ad esempio a c. 1r, in alto: «Iste liber est monasterii Sancti Benedicti de Padolirone», apposto in grafia minuscola cancelleresca (sec. XIV?). Il codice contiene, i *Synonyma* di Isidoro di Siviglia (cc. 1v-35r), l'*Epistola LXIV ad Augustinum Anglorum episcopum* di Gregorio Magno (cc. 35r-48r), i *Sermones* di Cesario d'Arles (cc. 49r-103v) e il *Tractatus de natura animalium* (cc. 104r-118v). La biblioteca ha messo munificamente in rete la digitalizzazione del prezioso manoscritto.⁴⁸ La c. 48v (tagliata orizzontalmente a metà) include nella parte superiore un'ampia rasura; con la lampada a raggi ultravioletti è possibile leggere, in grafia gotica *textualis* «del sec. XIII» [datazione della Biblioteca],⁴⁹ la quartina iniziale di *Scribere proposui*, senza *refrain*: «Scribere proposui De comptentu mundano iam est hora surgere de morte super / sompno vano». ⁵⁰ A nostro giudizio «super» va espunto per conservare il settenario «de morte sompno vano», che attesta quindi in *Man* un inedito stico-variante, rispetto ai versi «de sompno mortis vano» di *Par-Lon* e «de mortis somno vano» di *Cam*.

Alla luce dell'incipit della *Summula in foro poenitentiali* di Bérenger Frédol († 1323), riportata senza soluzione di continuità dopo i primi versi del *De contemptu mundi*, la trascrizione degli stichi erasi può essere ascritta, prudentemente, alla prima metà del secolo quattordicesimo, forse secondo quarto.⁵¹

⁴⁸ Cfr. <http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&sg=Ms.%20207&identifier=MN0035-POLI-ms207_4> [consultato il 10 aprile 2021].

⁴⁹ Cfr. <https://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=246591> [consultato il 10 aprile 2021].

⁵⁰ «Mi prefissi di scrivere sul disprezzo del mondo: è già ora di sorgere dal sonno vano della morte» [traduzione libera: oltre ad espungere *super*, si dovrebbe emendare anche *morte* in *mortis*]. Cfr. <http://digilib.bibliotecateresiana.it/sfoglia_manoscritti2.php?g=Manoscritti%20serie%20generale&sg=Ms.%20207&identifier=MN0035-POLI-ms207_4&cop=&offset=50> [consultato il 10 aprile 2021].

⁵¹ Fermo restando il dubbio intorno alla strana presenza di *super* (da sciogliere con la lampada di Wood), che renderebbe ipermetro lo stico originario (un dimetro trocaico catalettico, con clausola dattilica, come vedremo), a sua volta la lezione *compemptu*, in luogo di *contemptu*, non è un errore del copista, ma un refuso della trascrizione moderna; anche a occhio nudo, nonostante la rasura, la *t* si intravede, infatti, senza problemi. Sempre nella scheda della biblioteca (cfr. nota precedente), si riporta il testo latino che segue immediatamente agli stichi di *Scribere*

Riguardo alle fonti, ricordiamo infine la nostra scoperta di due ulteriori attestazioni inedite sul canto *De contemptu mundi*: rispettivamente in un codice francese, di probabili origini cisterciensi, e in un testimone di area inglese, forse Canterbury, di straordinario interesse, poiché include testo integrale e melodia.

1. Trascrizione della prima strofa dei Doppelversen di Scribere proposui/Surge, surge vigila, in BnF lat. 7617, seconda metà sec. XII (1170?), Fontenay (?), che include Papias, Vocabularium [A-E] (= Par2). Alla fine del codice, a c. 100rb in uno spazio bianco sono stati aggiunti diversi stichi in littera textualis del secolo tredicesimo, tra cui: «Scribere proposui de contemptu mundano | iam est hora surgere de sompno mortis vano | zizanium spernere sumpto virtutum grano | surge surge vigila semper esto paratus».
2. Trascrizione integrale di testo e melodia di *Scribere proposui/Surge, surge vigila*, in Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, 120, c. 238v, sec. XIV, Inghilterra; ms. miscellaneo, inizia con la *Vita gloriosi martyris Thomae* (Thomas Becket, 1118-1170).⁵² Il testo presenta alcune interessanti varianti. La melodia, ancorché con incipit uguale *sol-sol-la*, per il resto diverge nettamente da *Par* e *Cam*, soprattutto nel ritornello, che presenta un’intonazione diversa. Testo e musica saranno oggetto di un’edizione critica a sé stante.

proposui: «[Nella colonna A:] “Sacerdos in primis debet interrogare penitentem utrum sciat Pater noster, Credo in Deum et Ave Maria et si non scit instruat eum vel saltem precipias sibi ut adiscat et quia nimis esset difficile addiscere” [La colonna B si presenta di difficile lettura, perché in buona parte erasa con cura]». Il testo eraso, sinora non identificato, e che sembra confondersi come prosieguito di *Scribere proposui*, è l’incipit della *Summula in foro poenitentiali*, di Bérenger Frédol, detto il Vecchio, per distinguerlo da un omonimo nipote. Cfr. ad esempio, «Berengarius Fredolius, *Summula in foro poenitentiali* (Bologna, Biblioteca Comunale dell’Archiginnasio, A 34, cc. 1ra-37ra). In primis debet sacerdos interrogare penitentem utrum sciat Pater noster et Credo in Deum et Ave Maria. Et si nescit instruat eum vel faciat vel saltem precipiat sibi ut adiscat. Et quia nimis esset difficile adiscere». Cfr. GIUSEPPE MAZZANTI, *A proposito della “Summula in foro poenitentiali” di Bérenger Frédol e di due opere sulla confessione attribuite a Giovanni da Legnano e ad Antonio da Budrio*, «Historia et ius. Rivista di storia giuridica dell’età medievale e moderna», X, 2016, pp. 1-20: 15. Frédol fu una figura di assoluto rilievo nella Chiesa a cavallo tra il Duecento e il Trecento. Nato intorno al 1250 a Laverune, in Linguadoca, insegnò a Parigi. Presule a Béziers, fu poi cardinale vescovo di Frascati, canonista e gran penitenziere del papa; nel 1308 Clemente V lo incaricò dell’inchiesta nei confronti dei templari. Nel conclave che seguì alla morte del pontefice (1314) ottenne numerosi voti. Morì nel 1323. L’aggiunta di *Scribere proposui* nel codice 207 della Teresiana probabilmente va ascritta alla prima metà del secolo quattordicesimo, e non al secolo tredicesimo, come proposto nella scheda della biblioteca. L’associazione della *Summula* a *Scribere proposui* resta invece un mistero.

⁵² Descrizione del codice e dei testi inclusi in *Catalogus codicum manuscriptorum praeter orientales qui in Bibliotheca Alexandrina Romae adservantur confecti*, a cura di Enrico Narducci, Roma, fr. Bocca, 1877, pp. 91-93 (si ringrazia la dott.ssa Enrica Lozzi della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma per la gentile collaborazione).

Metrica 'macabra': il (quasi) caos di dimetri giambici e trocaici catalettici nella "Danza della Morte"

Una serrata analisi della metrica di *Ad mortem festinamus* ha palesato nel contesto di una lirica mediolatina di tipo accentuativo – lontanissima dal senso della quantità classica, rappresentata dall'avvicendamento di sillaba lunga, sillaba breve – un impianto ritmico assai incoerente, basato su dimetri giambici e trocaici catalettici, peraltro non frequenti nella poesia latina per musica. Si tratta della «imitation rythmique du dimètre iambique catalectique».⁵³ Di norma, soprattutto l'innografia prediligeva, oramai da oltre mille anni, il dimetro acatalettico, quasi esclusivamente giambico, che trionfò grazie alla strofe tetrastiche ambrosiane, secondo il paradigma di *Aeterne rerum conditor*.⁵⁴ A proposito della poesia accentuativa mediolatina, en passant, ricordiamo che conserviamo in questa succinta illustrazione i simboli di 'breve' e 'lunga', usati anche in ambito metrico-musicale,⁵⁵ per designare nella poesia accentuativa rispettivamente la sillaba tonica (◡), e la sillaba atona (◩); esempio *Peccare désistámus* ◩◡◩◡◩◡◩◡◩◡.

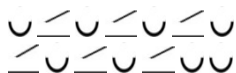
Abbiamo detto che la *Danza della Morte* in questione presenta un impianto ritmico assai incoerente, e per certi versi (è proprio il caso di dirlo)

⁵³ Ad es., cfr. gli inni citati da DAG NORBERG, *Introduction à l'étude de la versification latine médiévale*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1958 («Acta Universitatis Stockholmiensis. Studia Latina Stockholmiensia, 5»), p. 110 sg., tra cui «*O genitrix aeterni* de saint Pierre Damien († 1072)» conservato con musica in Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, lat. 3797, c. 372r, da Fonte Avellana (fine del sec. XI); cfr. la melodia in BRUNO STÄBLEIN, *Hymnen (I). Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter, 1956 («Monumenta Monodica Medii Aevi, 1»), p. 462, 47, Mel. 788. Imitazioni del dimetro giambico catalettico si incontrano soprattutto in BnF 1139: «In un certo numero di casi si ha pure l'imitazione del dimetro giambico catalettico (7p), normalmente distribuito in strofe complesse o usato come refrain. L'abbiamo già visto costituire la cauda dei versi del n. 17. In un caso forma strofa indipendente: nel polimetro n. 22 in cui i versi 7p formano strofe di otto versi ciascuna. Si trova anche alternato agli asclepiadei minori del n. 6 (...)»; cfr. GIORGIO DE ALESSI, *Repertorio metrico del ms. della B.N. lat. 1139*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XIII, 1972, pp. 83-128.

⁵⁴ Cfr. GIAMPAOLO MELE, *Manuale di innologia. Introduzione all'innodia dei secoli IV-XVII in Occidente*, I. Fonti e strumenti: *Repertorium Hymnologicum Novissimum* (1841-2012) [= REHY], presentazione di Antonio Piras, prefazione di Giacomo Baroffio, Cagliari, PFTS, 2012, pp. XVI-XVII («Studi e Ricerche di Cultura Religiosa. Testi e monografie», 2) [è in allestimento la *Editio maior*: nuova edizione corretta, rivista e accresciuta, con *Supplementum* REHY], pp. 165-169, con 34 esempi.

⁵⁵ Cfr., ad es., STEFANO LA VIA, *Poesia per musica e musica per poesia. Dai trovatori a Paolo Conte*, Roma, Carocci, 2017.

aggrovigliato. Ad onta di questa oggettiva constatazione, l’ossatura poetica di *Ver* – ma anche di *Cas* e *Wel*, senza dimenticare che si tratta peraltro della stessa struttura metrica di *Par* e *Lon*, con l’antesignano duecentesco *Scribere proposui* – palesa comunque una spiccata propensione all’alternanza di dimetri giambici catalettici con dimetri trocaici catalettici (questi ultimi con clausola dattilica), corrispondente a 7pp + 7p.



Ma lo schema è, come detto, tutt’altro che coerente, anche se tende a regolarizzarsi in alcune strofe, soprattutto nelle ultime due, nona e decima, specialmente la decima, che appare pressoché perfetta nell’avvicendamento 7pp 7p.

[Strofa IX]

Álma Vírgo Vírginum,	$\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$	7pp
In célis córonáta,	$\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$	7p
Ápud túum filium,	$\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$	7pp
Sis nóbis ádvocáta.	$\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$	7p
Ét post hóc exílium,	$\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$	7pp
Ocúrens médiáta,	$\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$	7p

Di fatto 7p + 7pp segna il ritmo, le strofe e la metrica. Ogni irregolarità viene superata dall’uniformità del ritmo dei *Doppelversen*, con clausola rispettivamente proparossitona e parossitona. La potenza delle clausole ritmiche uniformi impera, condizionando l’orecchio, e forse anche i piedi, nella danza (*mutatis mutandis*, si pensi nella poesia ritmica anche alla straordinaria potenza uniformante e ‘regolarizzante della rima e delle assonanze).

Il marezzato panorama metrico disegnato in Appendice si può riassumere con il compendio riportato qui appresso (i numeri all’inizio indicano l’ordine di prima apparizione nel canto di ciascuna tipologia di stico):

1. $\cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$ (28 volte)
2. $\diagdown \cup \cup \cup \diagdown \cup \cup$ (3 volte)
3. $\diagdown \cup \diagdown \cup \cup \diagdown \cup$ (10 volte)

4. $\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup$ (19 volte)
5. $\cup \diagdown \cup \cup \diagdown \cup \cup$ (6 volte)

Come si evince dallo schema, il metro più reiterato è il primo, costituito da un normale dimetro giambico con clausola ‘p’. Il secondo metro maggiormente frequente è il quarto, un dimetro trocaico con clausola dattilica, ‘pp’. Le altre tipologie contribuiscono a formare un quadro metrico alquanto disordinato e irregolare.⁵⁶ Dal punto di vista strofico, tra gli editori moderni vige la duplice propensione di ricorrere a sestine o a sequenze di doppio-verso.⁵⁷

Otto Ursprung (1879-1960) in un conciso ma acuto prospetto metrico di cinque righe ha concepito *Scribere proposui* con ritornello «Ad mortem festinamus» strutturata in ritornello e nove strofe formate da tre ‘versi doppi’ (*Doppelversen*): «a) $\diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \cup || \cup \diagdown \cup \diagdown \cup \diagdown \cup$ (...)»⁵⁸ etc. Lo schema riporta nella prima linea la stessa identica tipologia metrica, dimetro trocaico catalettico/dimetro giambico catalettico, che anche noi consideriamo alla base della concezione metrica di *Ver*; l’utile schema offerto dall’“illustre musicologo tedesco non considera però le fitte discrepanze e incoerenze ritmiche della *Danza della morte* catalana, dando forse l’impressione fallace di una struttura metrica ben proporzionata, del tutto

⁵⁶ «Ritmi popolari, per quanto appariscano irregolari, erano per lungo tempo coltivati nei bassi strati, come prova il modo in cui sono trasmessi, e venivano alla superficie anche in epoche posteriori. Ne troviamo esempi in un poema, contenuto in un manoscritto dell’anno 1267, in cui l’anacrusi continua sempre ad esser rigorosamente osservata: *Scribere proposui de contemptu mundano ...*». Cfr. *Rendiconti della reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche, e filologiche*, Serie Quinta. Vol. XIV, Roma, Tipografia della Accademia, 1905: «Seduta del 21 maggio 1905 - F. D’Ovidio, Presidente, “*Sul verso de arte mayor*”». Nota del dott. John Schmitt, presentata dal Socio Monaci. <https://archive.org/stream/s5rendicontidell14accauoft_djvu.txt> [consultato il 10 aprile 2021].

⁵⁷ La questione della disposizione delle strofe riguarda anche altre forme, come ad es. il settenario trocaico; cfr. GIAMPAOLO MELE, “*Sic domus ista*”. *Poesia agiografica e canto liturgico a Santa Igia (Cagliari, BUC, S.P. 6 bis 4.7, sec. XIII)*, in *L’agiografia sarda antica e medievale: testi e contesti*, a cura di Antonio Piras e Daniela Artizzu, Atti del Convegno di Studi (Cagliari, 4-5 dicembre 2015), Cagliari, PFTS University Press, 2016, pp. 199-237, a p. 214: «L’impaginazione del settenario trocaico, sia nella tradizione manoscritta che nelle edizioni a stampa, è tutt’altro che univoca. (...) è tuttora inevitabile che la peculiare impaginazione di una poesia influenzi l’occhio e la percezione estetica, nonché la fruizione pratica del testo da parte del lettore/declamatore/cantore»; cfr. anche ID., *De VII Gaudiis* cit., p. 121 sg, nota 8.

⁵⁸ Cfr. URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., p. 139.

assente in *Ad mortem festinamus*. Segnaliamo anche, *en passant*, l’interessante analisi morfologica di Hesbert su *Scribere proposui* con ritornello «Surge, surge, vigila», strutturato con lo stesso schema metrico di *Ver, Par e Cam*.⁵⁹

Ursprung accenna inoltre ad uno spinoso problema storico: il paese d’origine delle “danze della morte”, che si è cercato di individuare tra Francia nord-occidentale, poi Germania e Bretagna,⁶⁰ non escludendo peraltro nella penisola iberica circolazione di *Contrafacten*,⁶¹ che poi di fatto sono emersi.⁶² Infine, si ipotizza che il poeta non avrebbe pensato tanto a un legame tra il testo, la melodia e la danza, altrimenti non avrebbe scritto le parole «Scribere proposui». ⁶³ In ogni caso, il testimone di Montserrat conferma senza dubbio che la danza della morte fu in realtà ballata, con l’esecuzione di un giro con il coro e il cantore principale.⁶⁴

Sempre a proposito di *Ad mortem festinamus*, il filologo Hans Spanke (1884-1944) ha osservato che l’antico inno natalizio *In hoc anni circulo*, composto nel sud della Francia, venne trasformato in una canzone per danza proprio come *Scribere proposui* di *Ver*.⁶⁵ Lo stesso studioso ascrive al secolo tredicesimo la diffusione di una tradizione musicale che sottende rapporti tra testi secolari/volgari, testi spirituali/latini e melodie di danza, con riferimento esplicito a Montserrat e alla Francia.⁶⁶ Di certo, *Ad mortem festinamus* rispecchia la circolazione di filoni poetico-musicali devozionali, latini, con ritornello, strettamente a contatto con una fiorente tradizione di variegate ‘forme fisse’ romanze.

⁵⁹ Cfr. [HESBERT], *Le Trotaire-Prosaire de Dublin* cit., pp. 113-115.

⁶⁰ Cfr. URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., p. 142.

⁶¹ Cfr. *Ibidem*, p. 143, ove si afferma fra l’altro che il canto della morte di Montserrat è lontano da ogni influenza culturale araba.

⁶² GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 91-93, sull’affresco del convento francescano di Morella (Castellón) che include il *contrafactum* di *Ad mortem festinamus*, con musica, *Morir, frares nos convé*, dell’ultimo quarto del Quattrocento.

⁶³ Cfr. URSPRUNG, *Spanische-katalanische Liedkunst* cit., pp. 142-143.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 143.

⁶⁵ Cfr. HANS SPANKE, *Tanzmusik in der Kirche des Mittelalters*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXI, 1930, pp. 143-170, a p. 147.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*. Cfr. anche sui «Tanzlieder der Montserrat», HANS SPANKE, *Zum Thema “Mittelalterliche Tanzlieder”*, «Neuphilologische Mitteilungen», XXXIII, 1, 1932, pp. 1-22:4.

La musica di *Scribere proposui/ Ad mortem festinamus* dal punto di vista semiografico presenta peculiari problematiche, qui accennate stringatamente.

In *primis*, va osservato che si tratta della stessa melodia in *Ver*, *Wel* e *Cas*. In *secundis*, la notazione musicale di *Wel* e *Cas* sostanzialmente presenta nel *refrain* l'alternanza sistematica *punctum quadratum-punctum inclinatum*, col probabile significato di *brevis-semibrevis*, ■ ◆, riconducibile al I modo ritmico dell'*Ars antiqua*, basato sul trocheo, — ∪ (nel Duecento di solito rappresentato con *longa-brevis*).⁶⁷ La notazione mensurale si incontra anche in un coevo codice sardo, il salterio-innario arborense P. XIII (secoli XIV/XV),⁶⁸ che però riporta scansioni sul modello del secondo modo ritmico, basato sul giambo, ∪ —, ◆ ■. La recisa scelta *brevis-semibrevis* in *Wel* e *Cas* tradisce una percezione dell'*allure* trocaica dello stico 7pp da parte del notatore musicale, che sembra ignorare invece la martellante scansione giambica del verso 7p («peccare désistamus»). Dal canto suo, il copista di *Ver*, ha inteso tracciare altri segni, quali la *semibrevis caudata* (peraltro, la gambetta potrebbe essere anche posticcia).⁶⁹ In sintesi, soprattutto nel ritornello di *Wel* e *Cas*, si evidenzia un paradosso: una notazione di inequivocabile tipo trocaico catalettico, ■ ◆ ■ ◆ ■ ◆ ■ ◆, viene applicata ad un canto di doppi-stichi 7pp + 7p, dove figura anche il giambo (ovviamente in senso accentuativo).⁷⁰

⁶⁷ Cfr. WILLI APEL, *La notazione della musica polifonica dal X al XVII secolo*, edizione italiana a cura di Piero Neonato, Sansoni, 1984, p. 241.

⁶⁸ Il caso opposto, II modo (giambico), *brevis-longa*, è infatti attestato in 5 inni in dimetro giambico acatalettico, trascritti nel ms. trecentesco Aula Capitolare di Oristano (= ACO), P. XIII, vergato a cavallo tra Trecento e Quattrocento, con diversi inni 'mensurali', tra cui *Æterne rerum conditor* e *Ad galli cantum*, c. 25r. Cfr. GIAMPAOLO MELE, *Psalterium-Hymnarium Arborense. Il manoscritto P. XIII della Cattedrale di Oristano (secolo XIV/XV)*, studio codicologico, paleografico, testuale, storico, liturgico, gregoriano. Trascrizioni. 1. *Hymni*, Associazione Internazionale Studi di Canto Gregoriano-Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, Roma, Torre d'Orfeo, 1994 («Quaderni di "Studi Gregoriani"», 3), III, p. 172 sg., es. mus. p. 250.

⁶⁹ Sulla notazione musicale di *Ver*, collazionata con *Wel* e *Cas*, cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 147: *Variantes melódicas*.

⁷⁰ Sulla *vexata questio* dei rapporti tra il ritmo della poesia e il ritmo della musica, sussistono problemi di fondo; cfr. LORENZO BIANCONI, *Sillaba, quantità, accento, tono*, «Il Saggiatore musicale», XII, 1, 2005, pp. 183-218, con un imponente dispiego di esempi ed enucleazione di principi generali, ma con taglio fortemente critico e interrogativo, sempre chiarissimo; in particolare, per il nostro caso p. 184: «Il ritmo della poesia e il ritmo della musica rispondono a sistemi metrici diversi, eterogenei: essi un po' convergono e un po' divergono, un po' sono compatibili e un po' sono incompatibili. Non sono mai (mai) totalmente riducibili l'uno all'altro. Mettere in musica dei versi è come un tradur poesia da una lingua in un'altra: operazione notoriamente impossibile, se non come reinvenzione».

“Heu Heu Heu”. I testimoni Ver, Wel e Cas

Sino al 2017, gli studi su *Ad mortem festinamus* si basavano esclusivamente su Ver. In quell’anno, la principale studiosa del *Libre Vermell*, Maricarmen Gómez Muntané,⁷¹ che ha anche studiato il *contrafactum* di Morella, dell’ultimo quarto del Quattrocento,⁷² di ambito francescano, ha messo in campo due ulteriori testimoni quattrocenteschi, studiati a suo tempo, nel 1942, da Otto Kurz⁷³ e Fritz Saxl,⁷⁴ ma rimasti ignoti ai musicologi. Si tratta dei codici Roma, Biblioteca Casanatense, 1404, c. 4v, sec. 1430-1440, *Virtutum ac vitiorum delineatio*, Heidelberg (= Cas), e Londra, Wellcome Library, 49, c. 30v, 1420 ca., noto come *Wellcome Apocalypse*, Germania (= Wel).⁷⁵ I due

⁷¹ Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., pp. 82 sg., 85-88, a cui si rimanda anche per le riproduzioni facsimilari alle pp. 86 sg.

⁷² Cfr. *supra*, nota 62.

⁷³ OTTO KURZ, *The Verses in the Casanatensis and Wellcome Manuscripts*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», V, 1942, pp. 134-137 [pubblicato come appendice a FRITZ SAXL, *A Spiritual Encyclopedia of the Later Middle Ages*, *ivi*, pp. 82-142].

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Riguardo alla *datatio chronica*, Saxl ritiene che Wel sia databile uno o due decenni prima di Cas (*ivi*, p. 199); quest’ultimo, allo stato attuale degli studi va ascritto al 1425-1440; cfr. *ivi*, p. 92. La scheda online della Wellcome Library indica «c. 1420», <[http://archives.wellcomelibrary.org/Dserve/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=\(RefNo==%27MS49%27\)](http://archives.wellcomelibrary.org/Dserve/dserve.exe?dsqIni=Dserve.ini&dsqApp=Archive&dsqDb=Catalog&dsqCmd=Show.tcl&dsqSearch=(RefNo==%27MS49%27))> [consultato il 10 aprile 2021]; a sua volta, la scheda online della Casanatense indica «databile 1430-1440». In <<https://edl.beniculturali.it/open/2096744>>, digitalizzazione integrale di Wel; in <<http://opac.casanatense.it/Record.htm?idlist=&record=19917182124917353649>> [consultato il 10 aprile 2021], parziale digitalizzazione di alcune miniature di Cas, tra cui il c. 4v, con *Ad mortem festinamus*. Su Wel cfr. l’ottima monografia ALMUTH SEEBOHM, *Apokalypse, ars moriendi medizinische Traktate, Tugend- und Lasterlehren: die erbaulich-didaktische Sammelhandschrift London, Wellcome Institute for the History of Medicine, Ms. 49; Farbmikrofische-Edition*, München, Edition Helga Lengenfelder, 1995, in particolare, p. 35: «30v-31r [179 verses about death with two lines of musical notation] “Ad mortem festinamus”», con vari rimandi; p. 65: *Scribere proposui de contemptu mundano*. Sui due codici, in relazione soprattutto ai testi e all’iconografia collegati con *Ad mortem festinamus*, cfr. anche CHRISTIAN KIENING in collaborazione con FLORIAN EICHBERGER, *Contemptus mundi in Verse und und Bild am Ende des Mittelalters*, «Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur», CXXIII, 4, 1994, pp. 409-482 (soprattutto fonti tedesche), in particolare a p. 445 (rimanda alla Germania meridionale, secondo quarto del secolo quindicesimo), p. 447 sg. (cita Cas in relazione al *De contemptu mundi* e alla ruota della fortuna); nella nota 122 un interessante elenco di codici ascrivibili alla tipologia dei *Kompilationsformel*, tra cui Wel e Cas; *ivi*, figura 7: riproduzione della c. 4r di Cas, con la ruota della fortuna e *Ad mortem festinamus*.

manoscritti sono ornati di splendide miniature; in particolare, nel foglio dove è trascritto *Ad mortem festinamus* figurano la ruota della fortuna e tombe scoperchiate con gli scheletri; entrambi i codici afferiscono alla tipologia variegata della miscellanea spirituale che gli studiosi inglesi preferiscono denominare *spiritual encyclopaedia* dove sovente è inclusa l'*ars moriendi*.

Per inquadrare *Ver*, *Wel* e *Cas* in un'ottica di critica del testo, risulta utile partire dal v. 5 della sesta strofa di *Ver*, piuttosto anomalo, trascritto «Heu heu miseri».⁷⁶ Questo stico non ottempera al settenario, su cui si basa tutto il canto: se, infatti, «heu» viene considerato regolarmente un dittongo si configura un senario; per far quadrare il dimetro catalettico accentuativo bisognerebbe considerare il terzo «heu» con dieresi, «hë-u». D'altro canto, si potrebbe cantare comodamente (come qualche musicista di fatto intona): «Hë-u hë-u mi-se-ri», postulando due dieresi consecutive, che di fatto 'sistemano' le sette sillabe, espungendo il terzo «heu», considerato intruso (per dittografia, si direbbe in campo ecdotico). E non sarebbe così scandaloso. Ma occorre tener conto di un altro elemento. Nell'interlineo è stata interpolata la sillaba «mi» sopra «miseri», per indicare «miserrimi», che peraltro si incontra in *Wel* e *Cas*. Ora, se si accoglie la sillaba «mi» interpolata nell'interlineo, il settenario trocaico quadra perfettamente, considerando «heu» regolare dittongo.

Il copista di Montserrat probabilmente scrisse in un primo momento «miseri», in luogo di «miserrimi»; quando poi lo stesso copista, o un altro amanuense, si accorse dello sbaglio, forse ricontrollando l'antigrafo, emendò «miseri», interpolando nell'interlineo l'omessa sillaba «mi» al fine di ripristinare così la lezione che si riteneva corretta: «miserrimi».

Riguardo a *Cas* e *Wel*, che invece presentano «Heu heu miserrimi», si deve partire da un'analoga osservazione di incongruenza metrica. «Heu heu miserrimi» non rispetta, infatti, il settenario. Se si considera «heu» dittongo, il verso è ipometro, senario. D'altro canto, se si applica la dieresi ai due «hë-u» lo stico diventa ipometro, ottonario. L'unica soluzione, oltremodo macchinosa, sarebbe considerare il primo «heu» dittongo, e il secondo con dieresi, «hë-u». La nostra ipotesi, in conclusione, è che lo stico settenario originario fosse «Heu heu miserrimi». Occorre però, prima di un pronunciamento definitivo, approntare un'edizione critica del canto, senza escludere quindi per ora altre ipotesi, compresa quella testé citata di un anomalo settenario con due dieresi consecutive: «Hë-u hë-u mi-se-ri».

⁷⁶ Cfr. GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., p. 146, str. VI, v. 24: *Heu, heu, heu miseri*.

Colophon

I prodromi letterari della Danza della Morte di Montserrat risalgono al canto *Scribere proposui*/*Surge, surge, vigila*, documentabile nel terzo quarto del secolo tredicesimo e probabilmente sorto nell’Europa settentrionale tra Francia, Germania e Inghilterra, con successive attestazioni in Irlanda, Italia (ma occorre ancora effettuare una aggiornata *recensio*); quella suggestiva e paradigmatica lirica ‘macabra’, scaturita dal disprezzo delle cose mondane, in epoca moderna (seconda metà del secolo sedicesimo), raggiunse persino la lontana Finlandia. A sua volta, *Scribere proposui*/*Ad mortem festinamus*, affiorato nell’alveo di un’analogo tradizione monastica, di ambito letterario spirituale e patristico, si è successivamente diffuso, tramite specialmente i canali della devozione di estrazione minoritica, in un vivace quadro cosmopolita, tessuto di intense interrelazioni culturali e culturali di pregnante afflato europeo. Montserrat in questa fervida aura devozionale ‘popolare’, permeata di oralità e scrittura, brillò con l’originale *Llibre Vermell*, che grazie soprattutto alle sue danze – compresa la *Danza della Morte* – cantate in coro e ballate dai pellegrini, *a ball redon*, costituisce un prezioso *unicum* nel panorama poetico e musicale dell’autunno del medioevo.

APPENDICE

Ad mortem festinamus
(*Llibre Vermell*, c. 26v sg.)⁷⁷

Struttura strofica

Si è scelto di trascrivere le strofe in sestine (con l'ultimo verso ripetuto, come indicato nella rubrica del codice) poiché, a differenza dei *Doppellversen*, le stanze esastiche danno la possibilità di evidenziare l'articolazione peculiare della 'forme fixe', in cui la musica del *refrain* si applica anche ai versi della *volta*. Si è quindi reiterato il secondo stico del *responsum*, come indicato nella rubrica del codice, per dare l'immagine fedele della performance del coro e del 'girotondo' dei pellegrini durante il canto del ritornello. Le lettere dell'alfabeto greco indicano la melodia delle strofe, intonate da un cantore solista; il ritornello xy veniva intonato in coro da tutti i pellegrini che danzavano in cerchio (*ball redon, trepidium rotundum*).⁷⁸ Nelle ultime due colonne a destra, i simboli e indicano rispettivamente la sillaba tonica e atona, i numeri la tipologia metrica.

⁷⁷ Musica: AH, p. 101 sg., n. 151, es. mus. XXI, p. 220 (è l'unica trascrizione che indica il *si bemolle*); SUÑOL, *Els cantos dels romeus* cit., p. 191, trascrizione ristampata in GUSTAVE REESE, *La musica nel Medioevo*, traduzione italiana a cura di Flora Levi D'Ancona, Firenze, Sansoni, 19802, p. 466, es. mus. 118; ANGLÉS, *El «Llibre Vermell»*, in *Scripta Musicologica Higiní Anglés I*, n. 29, es. mus. p. 661; GÓMEZ MUNTANÉ, *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas s. XIV* cit., es. mus. p. 104 sg.; EAD., *El Llibre Vermell. Cantos y danzas de fines del Medioevo* cit., es. mus. 10, p. 132. Facsimile della melodia online: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/ff6fe3e2-82b1-11df-acc7-002185ce6064_93.html> [consultato il 10 aprile 2021].

⁷⁸ Si ringrazia la dott.ssa Gloria Turtas (Università di Sassari) per la preziosa collaborazione nella redazione e nella discussione degli schemi grafici.

FORMA	RIMA	MELODIA	TESTO	METRO	TIPOL. METRICA	
			[c. 26v] [R./]			
[<i>responsum/ritornello/ refrain/estribillo</i>]	}	a	x	Ad mortem festinamus,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
		a	y	Peccare desistamus,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
		a	y	Peccare desistamus.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
			[Str. 1]			
[1° <i>piede/mutazione/ mudanza</i>]	}	b	α	Scribere proposui	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	2
		c	β	De contentu mundano,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3
[2° <i>piede</i>]	}	b ¹	α	Ut degentes seculi,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4
		c	β	Non mulcentur invano.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3
[<i>volta/vuelta</i>]	}	d	x	Iam est hora surgere,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4
		c ¹	y	A sompno mortis pravo,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
		c ¹	y	A sompno mortis pravo.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1
			[R./] Ad mortem festinamus			
			[Str. 2]			
	c	α	Vita brevis breviter,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	f	β	In brevi finietur.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	e	α	Mors venit velociter,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	f	β	Quae neminem veretur.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	g	x	Omnia mors perimit,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	2	
	f	y	Et nulli miseretur,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	f	y	Et nulli miseretur.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			
			[Str. 3]			
	h	α	Ni conversus fueris,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	h	β	Et vitam mutaveris,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	i	α	In meliores actus.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	h	β	Intrare non poteris	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	d	x	Iam est hora surgere,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	i ¹	y	Regnum Dei beatus,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3	
	i ¹	y	Regnum Dei beatus.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			
			[Str. 4]			
	l	α	Tuba cum sonuerit,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	4	
	m	β	Dies erit extrema.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	3	
	l	α	Et iudex advenerit,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	m ¹	β	Vocabit sempiterna	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	n	x	Electos in patria,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	5	
	m ¹	y	Prescitos ad inferna,	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
	m ¹	y	Prescitos ad inferna.	⏏ ⏏ ⏏ ⏏	1	
			[R./] Ad mortem festinamus ...			

FORMA	RIMA	MELODIA	TESTO	METRO	TIPOL. METRICA
			[Str: 5]		
	l ¹	α	Quam felices fuerint	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	o	β	Qui cum Christo regnabunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	p	α	Facie ad faciem,	— / — / — / — / — / — / — / — /	2
	o	β	Sic eum adspectabunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	q	x	Sanctus Sanctus Dominus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	o	y	Sabaoth conclamabunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	o	y	Sabaoth conclamabunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[c. 27r] [Str: 6]		
	l ¹	α	Et quam tristes fuerint	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	β	Qui eterne peribunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	s	α	Pene non deficient,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	β	Nec propter has obibunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	t	x	Heu heu heu miserrimi	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	r	y	Nunquam inde exibunt,	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	r	y	Nunquam inde exibunt.	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 7]		
	b ¹	α	Cuncti reges seculi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	u	β	Et in mundo magnates	— / — / — / — / — / — / — / — /	3
	v	α	Adventat et clerici,	— / — / — / — / — / — / — / — /	5
	u	β	Omnesque potestates	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	b ¹	x	Fiant velut parvuli,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	u	y	Dimittant vanitates,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	u	y	Dimittant vanitates.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 8]		
	z	α	Heu, fratres karissimi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	β	Si digne contemplemus	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	z ¹	α	Passionem Domini	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	β	Amare et si flemus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	b ¹	x	Ut pupillam oculi,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	aa	y	Servabit, ne peccemus,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	aa	y	Servabit, ne peccemus.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		
			[Str: 9]		
	bb	α	Alma Virgo Virginum,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	β	In celis coronata,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	bb ¹	α	Apud tuum filium,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	β	Sis nobis advocata.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	bb ¹	x	Et post hoc exilium,	— / — / — / — / — / — / — / — /	4
	cc	y	Ocurrens mediata,	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
	cc	y	Ocurrens mediata.	— / — / — / — / — / — / — / — /	1
			[R./] Ad mortem festinamus ...		

GIAMPAOLO MELE

Università di Sassari. Dipartimento di Scienze Umanistiche e Sociali

giampmele@libero.it

Sommario

L'articolo si basa sulla Danza della Morte del *Llibre Vermell*, cod. 1, del monastero di Montserrat, in Catalogna, con incipit del ritornello *Ad mortem festinamus*, e incipit della prima strofa *Scribere proposui*, che sprofonda le sue origini in testi duecenteschi sul *De contemptu mundi*. Oltre ad un primo *status questionis*, si offrono nuovi spunti e approfondimenti soprattutto in campo ecdotico, metrico e strofico sul celebre brano cantato e danzato dai pellegrini ai tempi della Peste Nera. Sono inoltre segnalati nuovi testimoni inediti del testo *Scribere proposui* del Duecento, in particolare un codice trecentesco della Biblioteca Alessandrina, con melodia, sinora ignoto agli studi sull'argomento.

Parole chiave

Peste nera, monodia devozionale medievale, *Danza della Morte*, *Llibre Vermell*, metrica e musica.