Quaderni della Biblioteca

Anno III (2006) n° 3 (11)

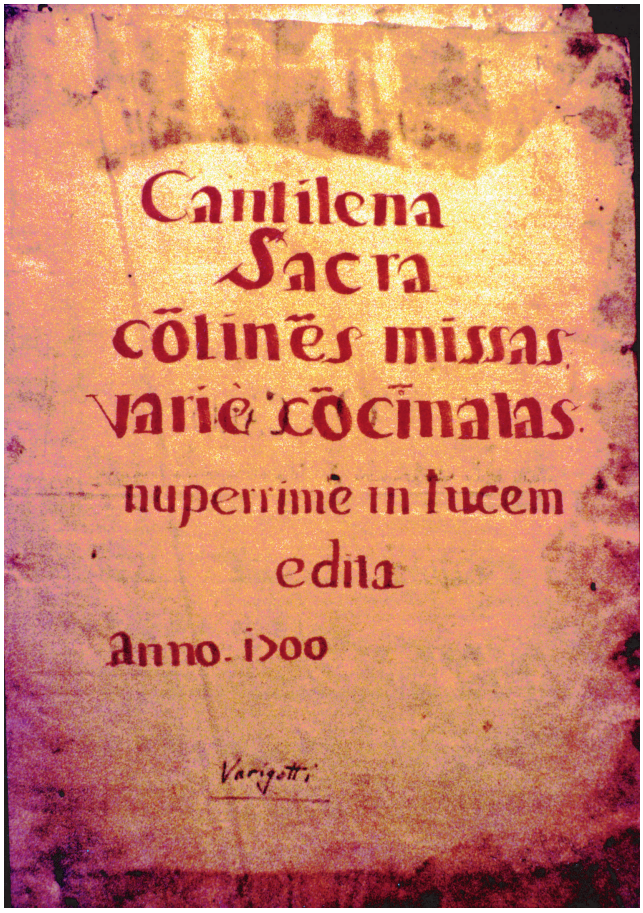
Il Codice di Varigotti

Un manoscritto musicale del 1700

di

Alessandro Arienti

Edizioni della Biblioteca Mediateca Finalese



Quaderno edito in occasione del concerto

Dialogo in musica

Il Codice di Varigotti e il canto gregoriano in onore della Beata Vergine Maria

Coro Laus Trinitati - M° Alessandro Arienti

Concerto offerto dagli

"Amici di Aldo Cantoni"

in collaborazione con

"Associazione Amici di San Lorenzo"

Stagione Musicale "Percorsi Sonori 2006"

Chiesa di San Lorenzo - Varigotti

10 dicembre 2006

Immagine di copertina di Carlo Lovisolo (c2000)
In questa pagina il frontespizio del Codice di Varigotti
(Archivio Storico Diocesano di Savona)

Il Codice di Varigotti

Un manoscritto musicale del 1700

Di Alessandro Arienti

Proemium

Oggetto di questo studio è quello di esporre, in modo sintetico e in forma descrittiva, la serie di circostanze che riguardano il volume manoscritto contenente una serie di Messe e un certo numero di Credo che costituivano il repertorio in uso nella chiesa di S. Lorenzo o nell'oratorio di Varigotti.

Intendo offrire ai lettori uno sguardo, forse il primo dopo tanti anni, di tale documento venuto alla nostra conoscenza grazie all'intelletto e al senso storico del sacerdote Don Mario Scarrone, che meravigliatosi di alcune intitolazioni a Messe e ai Credo, riuscì a nascondere il codice, pronto ad essere distrutto, e inserirlo, alcuni anni dopo, nella Bi-Biblioteca dell'Archivio Vescovile di Savona. Tale documento fu da me esaminato e mi fu concesso di presentarlo come tesi per il mio Magistero in Canto Gregoriano e MUSICA SACRA.

Il metodo di ricerca che ho voluto adottare è quello di informare la vostra curiosità rendendovi partecipi dello svelarsi di ogni piccolo indizio, attraverso l'indagine del testo. Le linee direttive che qui verranno seguite osserveranno due principi formali che insieme potranno far piena luce a ipotesi interpretative: una cognizione del modo reale di un dato, cognizione che si avvale di ogni supporto tecnico-scientifico, e una ideale che ne illumina l'idea.

Desidero assicurarvi di rendere, pur rispettando la scientificità dell'indagine, la lettura in una inquadratura vivace e scorrevole, sperando di riuscire a infondervi una parte del mio entusiasmo nella ricerca di interrogativi celati in questo codice.

Rivolgo un doveroso ringraziamento alla memoria di Don Mario Scarrone e di don Antonio Robello, che con ripetute esortazioni e consigli appoggiarono lo studio di tale codice; all'amico dott. Flavio Menardi Noguera per aver accolto con molto entusiasmo questo mio lavoro e averlo inserito nella collana "Quaderni della Biblioteca" da lui diretta.

Ringrazio con molto affetto la signora Daniela Rocchetti Cantoni per aver appoggiato l'iniziativa e la sua realizzazione, nonché l'Associazione " Amici di San Lorenzo" per il loro interessamento e la loro disponibilità.

Itineris

Ai fini di un proficuo studio storico non si può prescindere dal contesto sociale, religioso e storico del luogo ove l'oggetto principale dello studio ha vissuto la sua storia. Vorrei, allora, indirizzare la vostra curiosità e il vostro desiderio di apprendimento a studi già trattati con perizia e rigore storico e filologico. A riguardo desidero volgere particolare attenzione all'ultima opera edita su Varigotti, opera di notevole spessore storico e scientifico:

"Varigotti e la chiesa di S. Lorenzo: un antico porto della Liguria di Ponente" a cura di Giovanni Murialdo e Carlo Gagliardi realizzata dall'Associazione " Amici di San Lorenzo".

Il codice di Varigotti, soggetto della nostra indagine comune, ha vissuto la sua storia in questa meravigliosa cittadina in un periodo storico imprecisato; non sappiamo nulla sull'autore. La nostra indagine ci porterà a presentare le più probabili risposte alle nostre domande.

Dobbiamo essere veramente grati alla memoria di Don Mario Scarrone, sacerdote e storico nato a Varigotti, assegnato poi a reggere la parrocchia di Perti nel Finalese, se questo codice non fu mandato al macero con altri libri antichi. Non molti anni fa l'allora parroco di Varigotti stava appunto per disfarsi di un manoscritto che egli riteneva inutile e di nessun valore. Fu Don Scarrone, vice parroco, che intuì l'importanza del volume; lo sottrasse alla fine ingloriosa e lo ripose con altri documenti di musica antica nell'archivio della curia vescovile.

E' sempre un grande diletto sfogliare un manoscritto e reputo profondamente morale far conoscere tutto ciò che è espressione di una virtù del pensiero dove bellezza e sapienza agiscono.

I. Incominciamo a sfogliare il codice. Si presenta con una rilegatura in legno e pelle, con cinque borchie disposte a x; le sue dimensioni (mm. 287-425) fanno pensare a quegli antichi codici corali che venivano posti o sui leggii di legno, situati nei cori dietro l'altar maggiore, oppure sul leggio del primo scanno, quello del priore, di un'antica confraternita o nel piccolo oratorio.

A proposito di ciò sappiamo che in Varigotti esisteva un piccolo oratorio dedicato a S. Antonio ed officiato dai " Disciplinati", che compare la prima volta nei documenti il 21 febbraio 1567, nel testamento di "Domenico de Thomatis q. Nicolai de Villa Varigoti". Nello stesso anno il vescovo di Savona Giovanni Ambrogio de Fieschi concede che nell'oratorio sia celebrata una messa al mese per maggior comodità dei fedeli, che si trovano lontani dalla chiesa parrocchiale. Infatti, la chiesa parrocchiale, fino al 1586, fu S. Lorenzo, nato come luogo di culto in possesso del monastero di Lerin e nel 1178 divenne collegiata retta da un preposito; nei documenti dei secoli seguenti è poi stata sempre nominata come parrocchia della diocesi di Savona.

Continuiamo la nostra indagine sul codice. Esso è formato di ben 186 pagine in materiale cartaceo su cui vengono riportati i testi musicali.

Nello sfogliare il testo incontriamo nel frontespizio questa dicitura:

CANTILENA
SACRA
COTINES MISSAS
VARIE COCINATAS
Nuperrime in lucem
Edita
Anno 1700

In questa didascalia possiamo avere dati necessari, quasi una carta d'identità, per avere alcuni indizi importanti. Leggiamo insieme il testo in italiano: "Cantilena sacra contenente varie messe accomodate recentemente, divulgate nell'anno 1700".

Soffermiamoci innanzi tutto sul termine Cantilena. Colui che compose o compilò le musiche ebbe una chiara idea nel configurare le stesse in una forma ben precisa: la Cantilena appunto. Secondo lo Zingarelli, nel suo dizionario della lingua italiana – 8ª edizione – il termine cantilena vuol significare canzone, canto monotono e noioso; composizione ben modulata e lenta, lenta come quella delle balie per addormentare i bambini. Ma ben più importante e significativa è la definizione seguente.

Nell'*Enciclopedia della Musica* edita da Ricordi il vocabolo cantilena è sinonimo di frase

cantabile, intonazione salmodica, canto prolungato e monotono; nella sua prima comparsa nel medioevo fu intesa come cantico ritmico religioso oppure denominazione originaria della salmodia con la possibile unione della voce del cantore con il suono della lira. Nel passaggio tra il medioevo e il primo rinascimento indicava una musica a più voci.

Il Reese, nella sua *Storia della Musica Medioevale* [1] pone la cantilena come una delle principali categorie, nel periodo gotico, della monodia e polifonia insieme all' "organum, conductus, motetus"; notando come le cantilene furono ricche di possibilità nel secolo 16°, e quella polifonica la sua somiglianza con le canzoni a ballo con ritornello.

Ovunque dalla Francia alla Germania, dalla Spagna all'Italia questa forma d'arte era presente. L'argomento poteva essere di carattere profano – per riunioni conviviali, canzoni comiche e satiriche, canzoni d'amore e tutto quel repertorio in cui si esprimeva quel desiderio di comunicare la propria quotidianità – oppure di invocazione religiosa o tendente a sacralizzare un determinato momento, come nel nostro caso.

Le melodie delle cantilene erano molto semplici, facili, popolari e primitive, in forma monodica (ad una voce); spesso troviamo tracce di musica popolare, in particolar modo nelle cantilene, per strumenti a fiato – ne fa testo la nostra Missa Trombetta -.

Come abbiamo appena affermato le musiche in forma di cantilene a carattere religioso si presentano in liberi canti monodici; solo in particolari festività v'era l'abitudine di cantare a due voci: s'aggiungeva al canto dei soprani una voce in discanto.

Ci si domanda come venissero cantate queste cantilene. I cantori "usavano di preferenza il registro di voce mediano e adottavano una misura di tempo comodo in un ritmo regolare, simile a quello del comune discorrere, senza scatti emotivi [2]".

In che anno fu scritto questo codice?

Come possiamo vedere appare l'anno in cui fu compilato: 1700. Uso il termine compilazione poiché, come risulterà dalla nostra indagine, fu copiato da un più antico manoscritto che ipoteticamente può essere fatto risalire ad un'epoca anteriore a tale data.

In fondo a sinistra notiamo la postilla " Varigotti" posta da Don Scarrone nell'atto di archiviare il codice.

Vorrei farvi notare con quanta cura il notatore usa i moduli scrittorici: in rosso sono le diciture di intestazione del volume e in nero il testo scritto con le iniziali degli emistichi in rosso (vedi foto "Codice di Varigotti" frontespizio in 2a di copertina e Codice di Varigotti, Missa Trombetta in copertina). Non solo, ma se voi poteste sfogliare tutto il volume incontrereste delle semplici decorazioni, costituite da fregi a guisa di scacchiera ubicate al termine di ogni composizione e decorazioni sulle iniziali di alcuni Credo, che rappresentano disegni raffiguranti piccoli arbusti.

1 - Gustave Reese, *Storia della Musica Medioevale*, Firenze, *Sansoni*, 1960
2 - *New Oxford History of Music*, Vol. III, Milano, Feltrinelli , 1975, p. 405.

La scrittura testuale imita i moduli grafici canonici della tradizione dei codici corali basso medioevali, ripetendo, a grandi linee, il modello di scrittura gotica italiana, con un tratto grafico leggermente arrotondato e distanziato, in particolar modo quella genovese. (foto 1: *Codice Genovese con scrittura gotica* sec. XV)

Da un esame grafologico approssimativo, confrontando lettere ed atti ufficiali del parroco dell'epoca Don Buono, con le poche note aggiunte in calce, nell'indice del codice, riscontriamo una certa identità grafica.

Ciò induce a supporre che fu proprio Don Buono a trascrivere il manoscritto. Don Niccolò Buono fu parroco della chiesa di S. Lorenzo; nominato prevosto il 26 maggio 1697, rinunciò all'incarico il 1° agosto 1731 a favore di Don Bernardo Sirombra. Come possiamo notare il periodo in cui fu scritto il codice corrisponde a quello in cui Don Buono fu parroco.

Nella pagine seguente troviamo una citazione poetica di cui non conosciamo l'autore e niente di preciso sul tempo:

" Oh Canto, occupazione angelica
ristoro di anime forti
e della Patria celeste
vivacissima immagine."

Queste parole improntate a semplicità ed a fervore rivelano lo spirito, la fede serena e forte di questa gente antica che ha usato a lungo questo codice, il quale porta evidenti le tracce delle loro mani ruvide e rotte dalla fatica.

Giriamo ancora pagina e vi presento la serie dei canti oggetto di studio.

II. Il contenuto liturgico, anima del codice, è formulato dalle parti fisse dell'Ordinario della S. Messa e cioè: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei, li elencheremo in base alle loro particolari intestazioni.

Messe e Credo riferibile ai luoghi di provenienza:

- Missa Hispanica cum credo, Nebia I e II, Orientalis cum Credo, Lombarda;
- Credo Marchianum, Placentinum, Spetinum, Mediolanense, Romanum, Mantuanum e Napolitanum.

Con riferimenti a finalità celebrative:

- Missa Defunctorum, Missa S.Bonaventura cum Credo e Credo Angelorum

Con riferimenti a nomi di persona:

- Credo Rosina, Credo Brunum e Credo Germanum.

Con caratteristici appellativi:

- Missa Trombetta, Missa Jucunda, Missa Novissima, Credo Stella, Credo Venustissimo, Credo Soave.

Altri:

Missa Sine Nomine, e

Serie di Credo in tutti gli otto modi – toni.

Cerchiamo di riflettere e ampliare la nozione della Messa. In primo luogo vorrei riconsiderare il concetto di liturgia in una definizione che fu data dal Guardini in cui essa è preghiera di una comunità sostenuta dal pensiero; è lex orandi, forma di pietà, sentimento appieno dominato.

In secondo luogo consideriamo la Messa come forma musicale, la quale ha accompagnato tutta la storia della musica occidentale, ed ha portato in sé, nel suo lungo percorso, diversità di intenti in quel rapporto tra forma musicale e strumento liturgico. Questa discontinuità nasce in coincidenza con il processo evolutivo del pensiero umano. Dall'origine del Cristianesimo fino al 1200 il Sacro e il suono erano in un connubio armonico: uno derivante dall'altro, il pensiero nell'uno risonante nell'altro; l'uomo era consapevole di operare nella rettitudine, in quanto immagine creata del Principio, ed era cosciente di manifestare nella forma il rispecchiarsi del Verbo nei suoi molteplici aspetti.

Nel 1200, con la nascita della polifonia, il pensiero umano pone la sua attenzione ad una più attenta ricerca della realtà, incominciando così quel cammino che lo porterà ad una separazione tra sé e il Principio Supremo; generando così quella deificazione della materia: il materialismo. Pur avvenendo questa trasformazione nell'animo umano è inconsciamente velato quella nostalgia verso il Sacro; questo sentimento traspare in quasi tutte le opere musicali dal primo rinascimento a oggi.

Nei nostri canti le melodie sono impregnate di significato religioso; il ritmo, la melodia esprimono quel sentimento che congiunge "lo spirito umano ad intima e reale unione colla divinità" come afferma Antonio Rosmini nel suo volume *"Antropologia sovrannaturale"* [3].

Forte senso religioso, senz'altro, ma non Sacro. Nel Sacro l'uomo vede il creato con gli "occhi di Dio", e intuitivamente opera secondo il principio di Dio, si annulla per far trasparire la volontà di Dio. La religione è adorazione, preghiera, Rito; l'uomo con i suoi affetti, con la sua anima pone se stesso in questa relazione di fede. Solo nel Canto Gregoriano il Sacro è manifesto; in esso l'essenziale, l'originario, la volontà divina è un continuo fluire ed è immediato il suo realizzarsi nella coscienza dell'uomo.

Questi canti sono quasi tutti monodici, come abbiamo già riferito, tranne alcune composizioni a due voci.

E' significativo la presenza di melodie a una voce e probabilmente le composizioni a due

3 - Antonio Rosmini, *Antropologia sovrannaturale*, Roma, Città Nuova, 1983, p. 75

voci erano impiegate nelle grandi feste; ciò conferma quello che era stato rilevato sulla cantilena, le composizioni a due voci presenti nel codice potevano, data la loro importanza, essere impiegate nelle liturgia domenicale o in feste di particolare importanza.

III. Nell'ammirare questa pagina (foto in copertina) che sa di antico, scorgiamo questi segni posti sopra il pentagramma. Tutti conoscete il pentagramma: quelle cinque linee orizzontale rosse. Non voglio addentrarmi in particolari tecnici e quindi mi limiterò a descrivere alcune particolarità delle note. La nostra immagine di nota musicale (tutti più o meno riconoscono il simbolo calligrafico della nota) viene rappresentata graficamente da un cerchietto, vuoto o pieno, posto sul pentagramma. Diversamente, in questo contesto, le note hanno forma quadrata o romboidale: scrittura musicale riferibile ad un periodo storico che inizia dal Trecento e termina con la prima metà del Cinquecento. - Attenzione abbiamo un altro indizio per la soluzione del mistero -. Ci si chiede come è possibile questo; in effetti nel 1700 la notazione in uso era quella che ci è pervenuta (foto 2: J. S. Bach *Praeludium pro organo ple*no, dal Clavier Ubung - anno1739). Nel 1600 la nota era ancora in forma arrotondata (foto 3: Girolamo Frescobaldi, *Toccata I – da Toccate d'intavolature di cimbalo e organo* - anno 1637).

Nel 1500 ci avviciniamo allo stile grafico del nostro codice (foto 4: G. P. Palestrina *Missa "Ecce sacerdos"* - anno1554), oppure (foto 5: Hans Jundenkunig, *Ain schone Kunstliche Underweisung* - anno 1523).

In questo secolo riscontriamo, in effetti, due tipi di notazioni segnalati dalle foto g e h; nella scrittura palestriniana ravvisiamo quella forma quadrata e romboidale simile a quella del nostro codice; l'unica differenza la coloritura interna della nota, a differenziare un processo ritmico e metrico. L'altra notazione, detta intavolatura, era stata inventata quale metodo, assai pratico, per uso strumentale in una immediata lettura.

Nel 1400 la notazione presentava questa grafia (foto 6: Codice Squarcialupi - Firenze Bibl. Medicea); come potete vedere la somiglianza tra la nostra grafia e quella del codice Squarcialupi è notevole: la notazione è in forma quadrata e romboidale con le note in nero e piene. Le differenze sono circoscritte nella forma del segno musicale: ad esempio l'allungamento delle linee (nella successione di due note discendenti) nel codice Squarcialupi e piccole altre sfumature data il divario cronologico; il codice Squarcialupi fu scritto nel 1400; il nostro fu redatto in un epoca relativamente posteriore e tale divario va letto, a mio avviso, nel senso di una maturazione ed una razionalizzazione del gesto.

Siamo arrivati finalmente ad avere un dato paleografico assai interessante per la nostra inchiesta. Dati i riscontri avuti possiamo così affermare che il nostro manoscritto, pur riscontrando lievi differenze, sia stato composto approssimativamente alla fine del '400 o

nella prima metà del ‘500.

Scusate se mi dilungo su questo argomento, ma vorrei delineare il percorso stilistico della notazione musicale in occidente. Solo pochi ragguagli, non turbatevi.

Abbiamo ora, con il codice Squarcialupi, osservato lo scrivere in musica nel 400.

Facciamo un ulteriore passo indietro. Con la foto 7 abbiamo un esempio di notazione duo – trecentesca (foto 7: *Graduale temporale* – Convento S. Francesco in Cortona), e nella foto 8 osserviamo come le note sono sostituite da punti linee e semicerchi, scritte con uno stilo in campo aperto (foto 8: *Cantatorium di S. Gallo* - anno 790). Da evidenziare, nel Graduale temporale datato tra il 1285 e il 1290, la mancanza di una scansione ritmica espressa dal segno con differenze grafiche che rivelano la proporzione matematica e la sua suddivisione. Nel Trecento e nel quattrocento il ritmo sarà evidenziato con maggior chiarezza e con una precisa simbologia grafica.

In questo escursus storico musicale abbiamo un panorama, alquanto semplificato, di ciò che è stato il mutamento del segno grafico nei secoli.

Partendo dall’esempio del codice di S. Gallo fino al nostro, è indubbia la diversificazione del gesto grafico. Da semplici segni, detti neumi, espressioni di un sentimento attento ai suggerimenti dello Spirito e posti in movimento dalla volontà del compositore, ad un lento processo di materializzazione espresso nell’indurimento e nell’allargamento del segno: da un semplice punto o linea ad un quadrato o rombo. Nel senso reale del mutamento abbiamo la diversificazione dello strumento di scrittura: da stilo a penna con punta quadrata; nel senso ideale la trasformazione interiore dell’uomo: da una esperienza mistica del pensiero ad una riconquista di una propria natura fisica.

Nel pieno periodo del Gregoriano le melodie erano conosciute a memoria; con la notazione guidoniana, quella quadrata per intenderci, il supporto del pentagramma e l’esatta altezza della nota supplivano a quella ormai caduta della memoria, in un diverso processo di coscienza. Non solo. L’uso della chiave musicale, quello strano segno che lo si incontra all’inizio di un brano musicale, segue il processo evolutivo della notazione: dal simbolo grafico stilizzato di una c (chiave di do) o quello di una f (chiave di fa) sino alla formazione del segno corrispondente alla chiave di sol (per intenderci la famosa chiave di violino), presente nelle composizioni della fine del ‘500.

Nel nostro manoscritto è evidente la presenza della chiave di do, con la c, e quella di fa, con una f stilizzata. Ulteriore conferma della approssimativa datazione: 400 – 500.

Alla luce di questi dati e con le osservazioni appena formulate possiamo avere le prime indicazioni utili alla nostra indagine.

IV. Sappiamo che l'organizzazione ritmica è legata al tempo e alle sue manifestazioni. In musica il tempo è segnato da una successioni di ritmi forti e deboli che si alternano nel periodo. Il concetto di tempo si pone in relazione ad un movimento, espresso nell'uomo in una volontà in atto che partecipa attivamente nell'atto compositivo; è sempre "un mezzo per mediare due opposti: l'alternanza tra inspirazione ed espirazione, tra sistole e diastole, tra veglia e sonno [4]".

Le indicazioni ritmiche nel manoscritto sono evidenti: il segno romboidale lo consideriamo come unità di misura: ha come multipli il segno quadrato isolato oppure con l'aggiunta di una piccola linea verticale; come suddivisioni il rombo con linee verticali e uncinetti. Il tempo è in forma binaria (con una successione di 2 o multipli di due tempi) indicato dal simbolo c (rotondo); in alcuni brani o parti di brano viene impiegato il tempo ternario simboleggiato dal 3 in cui vi sono tre tempi (uno forte e due deboli). Il tempo binario, come abbiamo visto, ha un suo preciso riferimento all'uomo; quello ternario, in quei periodi, era idealmente ascrivibile al concetto della S. Trinità; concetto presente, dal medioevo al barocco, in tutto lo scibile umano.

V. In alcune composizione viene indicato, nel titolo, il termine "tono" con un numero ordinale: Credo in sesto tono, in quarto tono ecc. In realtà ogni composizione presente nel codice ha un suo modo – tono.

Il termine tono è sinonimo di modo; tutte le composizioni, dal gregoriano al '500, fanno riferimento ad un sistema che ordina l'opera secondo una disposizione particolare di suoni e intervalli. Vorrei accennare, data la complessità e la difficoltà della materia, ad un chiarimento sul concetto di modo. Il modo, anticipatore della tonalità (base di leggi armoniche in uso nella composizione moderna), è un tema melodico, che ha in sé una determinata struttura compositiva, in cui risuona un definito modo nell'animo umano. Negli otto modi che qui sono tutti presenti, si possono riflettere quegli stati interiori dell'essere umano nella sua ascesi; dal primo modo in cui l'essere incontra una condizione di ordinaria e naturale realtà, all'ottavo modo quale stato di perfezione in un puro atto contemplativo; corrispondono a processi evolutivi nella trasformazione del proprio essere.

La presenza degli otto modi, che si attengono scrupolosamente alla modalità gregoriana, indica – altro indizio importante – che i brani da noi studiati sono circoscritti in quel periodo storico da noi già indicato. In effetti con il superamento della metà del '500, furono introdotti altri quatto toni; avendo così un totale di 12 toni. Ciò è facilmente riscontrabile nello sfogliare uno spartito con opere strumentali di Giovanni Gabrieli, Tarquinio Meru-

4 - M. Evans, I.Rodger: Medicina Antroposofica ed. Red 1996

la, Gerolamo Cavazzoni e tutti i musicisti vissuti tra la fine del'500 e l'inizio del '600.

VI. Per un approfondimento sul piano storico, che si rifletterà sull'indagine musicale, è doverosa un'analisi sui toponimi relativi ad alcune messe e ai credo.

Il codice inizia il suo racconto musicale con la "Missa Hispanica". Il nome "Hispanico" si riferisce, palese la cosa, ad un tema tratto da un canto di autore spagnolo, probabilmente espressione di un repertorio popolare.

La presenza degli spagnoli in Liguria, e non solo, protrattosi per oltre un secolo, ha lasciato tracce profonde nella cultura della nostra gente: basti ricordare le processioni del Venerdì Santo e quel senso di pesantezza animica che la tradizione religiosa della Spagna cattolica ha trasmesso nella liturgia.

Sarebbe poco generoso vedere gli spagnoli nei loro valori negativi come appaiono, con tanta evidenza, nel mondo manzoniano. Tuttavia, nel suo insieme, siamo portati a pensare che gli inconvenienti siano stati più numerosi dei vantaggi.

Per comprendere meglio la situazione politico-sociale del periodo storico relativo alla nostra indagine mi sembra alquanto doveroso far luce storica sulla situazione delle regioni italiane direttamente o indirettamente assoggettate alla monarchia spagnola, che influenzò non poco le tendenze artistiche, e, a quanto pare, anche quelle religiose.

Alcuni stati italiani furono costretti a subire l'autorità spagnola in modo diretto, sotto il totale dominio, come la Lombardia, il Napoletano, la Sicilia e la Sardegna; in modo indiretto, assoggettando lo stato con gradazione diversa, i seguenti stati: il Granducato di Toscana, Repubblica di Genova, Stato della Chiesa, Ducato di Mantova, Ducato di Modena e Reggio, Ducato di Parma e Piacenza.- Piccola divagazione: per la liberazione di Piacenza da parte di Carlo V è interessante ricordare la "Orazione di Mons. Giovanni della Casa a Carlo V imperatore". – Gli unici stati capaci di una politica indipendente sono stati: la Repubblica di Venezia e il Ducato di Savoia.

Soffermiamoci sulla particolare posizione della Repubblica di Genova. "Con la pace di Cateau Cambresis del 1559 lo stato di Milano, il regno di Napoli e di Sicilia, vengono sottoposti alla Corona di Spagna.

Se Milano è in declino, Genova è in ascesa. La città, tradizionalmente alleata alla Francia, nel 1528 è passata con gli spagnoli. A ispirare questo cambiamento è il condottiero Andrea Doria, che controlla una delle principali flotte militari del mediterraneo. Insieme al Doria anche i maggiori uomini d'affari genovesi diventano filo spagnoli. I Genovesi, nella seconda metà del Cinquecento, diventano banchieri della corona spagnola e nelle loro mani passa l'enorme flusso di materiali preziosi che dalle colonie americane si riversa sull'Europa. Questi banchieri, organizzati nel Banco di S. Giorgio, sono, anche legal-

mente, i padroni della Repubblica di Genova; sono loro che amministrano le finanze pubbliche e perfino un vasto territorio come la Corsica… Queste trasformazioni hanno un riscontro anche in campo artistico [5]."

Inoltre debbo dire che "la Repubblica di Genova fu sempre presente, direttamente o indirettamente in tutta l'evoluzione storica e politica del territorio ligure; con il successivo indebolimento e la decadenza della Monarchia Spagnola riaccenderanno, più tardi, in Genova la speranza di unificazione sotto il proprio dominio dei territori del ponente: unificazione che avvenne nel 1713 [6]"

E' evidente che forte era questo connubio politico – finanziario nel nostro territorio. Persino nel Finalese, anch'esso schiacciato della supremazia Ispanico – Genovese, avvenne l'avvicendamento politico: la fine del potere dei Del Carretto e il passaggio del marchesato sotto il governo della Corona Spagnola, avvenuto nel 1602.

Ritornando all'analisi del problema sul nome "Hispanica" potremmo suggerire questa interpretazione: un omaggio alla presenza della Spagna come potere istituzionale e un osservanza alla cultura improntata alla cattolicità spagnola. Immaginate la scena: con l'ingresso in chiesa dell'autorità iniziava la celebrazione eucaristica. La musica doveva evidenziare la presenza dell'autorità, e secondo lo Stefani, intervenendo ad applaudire, onorare e servire il marchese o il console spagnolo in questa nostra, in fondo, piccola chiesa e sentire il coro cantare queste melodie in omaggio al reggente, naturalmente non tralasciando il senso devozionale e raccolto del popolo di Dio.

E' un fatto conosciuto che i territori dove due o più culture si intrecciano, nuovi linguaggi, nuove espressioni, nuove forme ridanno fertilità ad un esaurirsi, processo comune in tutte le esperienze umane, di facoltà creative. Alla luce di questo ritengo che l'influenza della cultura spagnola, implicita l'opera delle famiglie genovesi, abbia influito positivamente nel l'estendere nuove idee nei suoi stati satelliti. Invero l'ideale della politica Spagnola era la realizzazione di costruire un impero in una unità religiosa in patria e in tutta l'Europa; di conseguenza pure l'impulso artistico doveva rispondere all'esigenza voluta.

In effetti, nel "secolo d'oro" dell'arte – XVI secolo -, i vari musicisti spagnoli e non ricercarono intimamente quel senso mistico, rispecchiandosi negli insegnamenti dei grandi mistici dell'epoca: S. Giovanni della Croce, S. Teresa d'Avila. Pur rispettando una semplicità nella tecnica e l'utilizzo della musica popolare, quale espressione più confacente a quel sentimento di devozione come inizio ad un mistico percorso, si vuol, in effetti, manifestare con la musica una festa globale con "grandissimo applauso et divotione"; la musica è al servizio della solennità.

Sembra verosimile, quindi, che i toponimi Lombardo, Piacentino, Spezzino (ricordo che

5 - *Storia dell'arte italiana: La maniera, Controriforma e la crisi della società italiana*. Vol. II, Milano, Electa , 1991

6 - *Liguria: territorio e civiltà. Il finalese e la costa da Vado a Ceriale*, Sagep, 1980.

la città di La Spezia fu posta sotto egemonia genovese del 1528), Mediolanense, Romano, Mantovano, Napolitano, siano riferibili ai luoghi di provenienza; città che furono direttamente o indirettamente sotto il dominio della corona Spagnola. I temi musicali, ispirati a melodia popolari, in queste opere forniscono quindi il veicolo, nel puro sentimento, per lodare e ringraziare con festività solenne e allegrezza il Divino.

Anche in questo caso i dati considerati ci aiutano a determinare la collocazione cronologica del codice in un periodo storico tra la fine del Quattrocento e metà del Cinquecento; sono spiacente ma non è possibile avere un sicuro riferimento all'anno o agli anni in cui fu scritto questo codice.

La seconda opera di un particolare interesse per il toponimo ascritto è la Missa Nebia I° e II°". Devo dire che fu un problema poter interpretare il significato di Nebio. Un indicazione mi fu data ipotizzando un'originaria destinazione del nome alla regione Corsa. Tale suggerimento mi indirizzò a intraprendere l'indagine sulla regione Nebbio con capoluogo Nebbio nella Corsica orientale. Nebbio è una regione della Corsica, a sud di Saint – Folrant, attraversata dal fiume Aliso. Dopo l'espulsione dei Saraceni da parte dei Pisani, nel 1132 ebbe inizio la penetrazione del Genovesi, che si sostituirono lentamente ai Pisani nonostante gli sforzi di Sinucello della Rocca, a favore dell'unità dell'isola. Lo sfruttamento della Corsica da parte Genovese cominciò nel 1347 e durò fino all'assegnazione dell'isola alla Francia. Inoltre la diocesi di Nebbio fu suffraganea, dal1133 assieme a quella di Ajaccio, alla Chiesa metropolita di Genova [7]

Il legame della Corsica con la costa tirrenica ligure e toscana appare come una caratteristica costante per tutto il medioevo e oltre. Possiamo immaginare che pescatori e marinai liguri, approdando in Corsica, abbiano partecipato a funzioni liturgiche nella bella cattedrale di Maria Assunta, di un splendido stile romanico – pisano, nella città di Nebbio. Per un motivo di questo genere non è escluso che ci sia stato un rapporto tra gente calabra, corsa e ligure. Il riferimento alla regione calabra è dovuto alla presenza della dicitura "eadem ac Calabra" che appare nella intitolazione della messa. Vi è un'altra circostanza che può chiarire questo dilemma: la presenza di soldati corsi inviati, per ragioni di confine tra Noli e Finale, da Genova con il commissario Giorgio Centurione [8].

Il "Credo Marchianum" è l'ultima composizione con un chiaro riferimento al luogo di provenienza: le Marche.

7 - Liguria territori e civiltà: op. cit.; Silvio P.P. Scalfati: Corsica medioevale. Ed. Pacini 1990.
8 - Giovanni Murialdo: Varigotti: un porto antico e la sua chiesa ecc. in Varigotti e la Chiesa di San Lorenzo edito nel 2005.

VII. La spiritualità rinascimentale, nel suo ultimo periodo, e la barocca seguono la formula in cui diletto, facilità e popolarità sono presenti nel melodiare. Queste particolarità le possiamo riscontrare nella composizione stessa delle opere presenti nel codice: con l'uso di temi popolari, in secondo la presenza della monovocalità in quasi tutto il repertorio; in ultima istanza nei brani polifonici è evidente un uso piuttosto arcaico e rudimentale della polivocalità.

Il tema viene riproposto come frase iniziale nelle altre parti fisse: ciò vuol dire che l'incipit del primo Kyrie si ripresenta agli inizi del Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei. Questo elemento ci riporta al periodo dell'Ars Nova, Trecento e inizi quattrocento, in cui ogni sezione era costruita sulla base dello stesso "cantus firmus", per rendere più chiara la possibilità di individuare l'unità musicale di tutto il lavoro. Questo processo compositivo ci induce a retrodatare l'opera; al contrario la notazione, il ritmo e la modalità ci consentono di convalidare le ipotesi di datazione già formulate. E' possibile che Il compositore, forse per motivi di carattere didattico o altro, usò tecniche armoniche antecedenti al suo operare, pur rimanendo, nella forma, attento alla sua contemporaneità

I temi, come ho già avuto occasione di affermare, sono ispirati dalla musica popolare. Mi sembra doveroso far chiarezza sul concetto di popolare in musica, per comprendere quell'essenza intima al pensare popolare; principio che si manifesta in modo chiaro nelle opere del nostro.

Possiamo definire musica popolare quella musica che ha una immediata comunicativa; esprime soprattutto le esigenze e le necessità di un popolo; di esprimere pensieri (sarei portato a usare il termine pensierini) condizionati da stati emotivi. Il tema popolare ha una struttura semplice, lo possiamo rilevare dalle moltissime canzoni e dai canti di folklore.

Con l'inizio della lingua volgare e con la presenza di nuovi ordini religiosi (Domenicani, Francescani e Servi di Maria) il canto popolare entra nella tradizione religiosa. Essi hanno dato notevole impulso all'unione tra musica Sacra e quella profana. Impulso che fu favorito dalla richiesta del popolo di cantare in chiesa con un linguaggio tutto suo, invocando la misericordia di Dio nelle processioni e nei pellegrinaggi. E' pure un distacco, una rottura, da forme musicali liturgiche in un dire grandioso ed esuberante; in un tecnicismo compositivo sofisticato nella forma polifonica, ma mancante di quell'unità e di quel puro senso mistico che si perdeva in quella varietà di suoni e nella eccessiva adesione a forme estetizzanti.

La tradizione corale popolare, nata appunto nel Trecento e diffusa in tutta l'Europa, in Italia ebbe forma nella Lauda. Essa pare abbia avuto origine in un congiungersi di espressioni artistiche diverse: dalla ballata quale forma d'arte francese dei trovieri e dei trovatori, alla forma zelaiesca o villancico di provenienza spagnola.

L'espressione più famosa della Lauda è il "Cantico del Sole" di S. Francesco presente

con altre invocazioni al santo di Assisi nel Laudario di Cortona. Continuando cronologicamente nella storia laudistica troviamo altre significative testimonianze: Le lodi a Maria del XIII secolo, le laudi con testi di Jacopone da Todi, le laudi di S. Filippo Neri e infine è il modello che anticipa l'Oratorio

La Lauda trova i suoi antecedenti storici in alcune forme gregoriane, ma la sua natura popolaresca è presente nella semplice forma bipartita (a-b). Dal Trecento al Cinquecento il canto popolare è presente nelle opere musicali sacre e profane in stile monodico e polifonico fino a quel momento storico in cui due avvenimenti produrranno un cambiamento epocale: la Riforma Luterana, il Concilio di Trento.

L'umanità volge ad un cambiamento: l'uomo in un continuo processo di trasformazione di sé manifesta questo mutamento in tre potenti correnti spirituali:

" con la Rinascenza, che emancipa l'arte dalla vita spirituale,
con la Riforma, che scioglie il servizio Divino dall'unione;
con l'Umanesimo, che conduce la scienza in vie separate [9]".

In questa sintesi così chiara la posizione della Riforma si pone in una direzione ben precisa: si modifica e si aboliscono alcuni elementi della Messa; introduzione della lingua nazionale come lingua liturgica e una particolare attenzione al canto popolare con il corale, quale espressione di una comunità che loda il Signore in musica.

Nel Concilio di Trento (1545-1563) non si battaglia più di tanto contro la musica protestante, che in verità non era ancora in voga; la preoccupazione dei padri conciliari era rivolta di preferenza verso: la musica profana inserita nella liturgia e le complicazioni dell'arte contrappuntistica esasperate da tecnicismi polifonici e vocalici. Ma i padri conciliari in fine si limitarono a raccomandazioni piuttosto vaghe, queste esortazioni, a giudicare dal Palestrina e da successivi musicisti, non furono vane.

VIII. Nel canto monovocale, canto a una sola voce, l'uomo sperimentava un principio spirituale che scorreva come fluire di una forza in cui traspariva il contenuto originario del suono stesso. Nella orizzontalità della linea melodica il cantore intuiva quel misterioso rapporto armonico tra nota e nota (intervallo) in cui l'eco della divina bellezza traspariva. In questa misura il cantore penetrava la Parola con la consapevolezza di tale essenza del suono, tanto da far risuonare in chi udiva lo stesso principio originario celato nella Parola stessa; Parola che veniva scolpita dal suono stesso.

9 - E. Zagwijn, *L'evoluzione spirituale della Musica*, Milano, Bocca, 1943.

Nel nostro codice le Messe e i Credo ispirate dal canto popolare, oltre alla "Missa Hispanica " e Alla "missa Nebia I° e II°", ai Credo con riferimenti nel titolo ai luoghi, che abbiamo avuto già occasione di commentare, vi sono altre composizioni con evidenti riferimenti popolari nel titolo: Credo Brunum, Credo Rosina e Credo Germanum. E' evidente il riferimento a nomi di persone; i temi musicali sono a noi sconosciuti. Possiamo eventualmente ricordare che nel canzoniere popolare italiano vi sono alcuni canti dedicati al nome Rosina. Vorrei qui riportare il testo:

Rosa Rosina
Al ballo tu ci vai
È morto tuo padre
Rosa Rosina

Rosa Rosina
Al ballo tu ci vai
È morto tuo padre
Al ballo tu non ci vai.

Vi sono altre due opere, ad una voce, di particolare interesse: la prima è la Missa S. Bonaventura, l'altra la Missa trombetta.

La Missa di S. Bonaventura è senz'altro una messa votiva; probabilmente la melodia utilizzata proviene da una lauda o altro canto facente parte di un lezionario francescano. Ma è curioso constatare che l'unica messa votiva nel codice è riferita ad un Santo non onorato in Varigotti, che riconobbe sempre S. Lorenzo come protettore della città. Può nascere, quindi, un nuovo interrogativo: questo codice fu destinato alla parrocchia di Varigotti o ad altra destinazione? Fu preso in prestito data la mancanza di un messale? Sarebbe opportuno indagare.

La Missa Trombetta invece ispirò provvidenzialmente Don Scarrone a sottrarre il codice a una fine ingloriosa. Il nome Trombetta suscita simpatia e curiosità, e allude all'uso di uno strumento musicale come accompagnatore o come alternanza al canto nella musica Sacra e profana; l'uso di strumenti a fiato era già segnalato nel 1200 persino nei testi letterari. La tromba, in particolar modo, aveva, tra gli strumenti a fiato, un posto d'onore, strumento sovrano "tra gli orrori della guerra e le pompe della regalità [10]"; la più citata, anche con nomi diversi. Ebbe peso persino nella simbologia Cristiana e a quella vetero testamentaria. Nella Apocalisse l'Evangelista canta:

10 - Gerald Hayes, *Gli strumenti e la notazione strumentale. In Storia della Musica Oxford*, Milano, Feltrinelli, 1980, vol. IV, tomo II, p. 810,

"E i sette angeli con le trombe si disposero a suonare" (Apc.8,6);

più avanti:

> *"Il settimo angelo suonò la tromba e in cielo si levarono grandi voci che dicevano " ll regno del mondo è passato al nostro Signore e al suo Cristo: egli regnerà nei secolo dei secoli"* (Apc.11,5).

(vedi foto 9: *L'Angelo trombettiere dell'Apocalisse*, Biblioteca dell'Escorial, ms. 2290).

Le trombe richiamano simbolicamente il carattere del tuono, quale voce del cielo e nell'Apocalisse come audizione mistica: udire e intendere quel suono originario espresso nel "Fiat". Anche nell'Antico Testamento si fa riferimento al suono della tuba come nel racconto biblico della città di Gerico (Ios 6,20) in cui, con il suono delle trombe, le mura furono distrutte; i riferimenti simbolici non cambiano nel significato.

La Missa Jucunda, Missa Novissima, Missa Sine Nomine, poi i Credo Stella, Giocondo, Venustissimo, Soave sono le opere che completano la serie di opere ad una sola voce nel codice. Non presentano novità rilevanti; si può solo affermare che come tutte le altre opere non si conoscono le provenienze tematiche; appartengono senz'altro ad un repertorio popolare e strutturalmente sono simili alle altre composizioni

IX. Lo stile polifonico nasce come volontà di manifestare il suono rispettando la propria individualità. Questo passo era inevitabile in quel processo evolutivo in cui l'uomo prende coscienza del proprio sé. Questo evento, la storia conferma, per necessità spirituali dei popoli, ha il suo nascere e il suo misterioso sviluppo nel Nord Europa. I popoli mediterranei e latini portano il loro contributo nel canto, come melos; mentre i popoli del nord recano quel modo di stare insieme espresso in musica con la polifonia. In effetti le prime esperienze polifoniche, l'Organum, il Discanto, il falso Bordone e la diafonia sorgono in paesi dell'Europa del Nord: nord della Francia, i paesi fiamminghi e il nord della Germania. "L'uomo del Nord ha una organizzazione corale, sia nell'essere spirituale come nel talento organizzativo [11]." Con il rinascimento queste due realtà creeranno una musica totalmente nuova che si svilupperà fino ai giorni nostri in un continuo accrescimento tecnico; aderire più alla verticalità dei suoni e consapevoli di rompere con la tradizione musicale medioevale.

Le composizioni a due voci presenti nel nostro manoscritto:

> Missa Orientalis, cum bassus et tenor; con il cantus firmus al basso di provenienza orientale, pare.

11 - Roberto Lupi, *Corso superiore di storia della Musica*. Dattiloscritto

Missa Defunctorum, duabus vocis, ultima composizione del codice, con le parti del proprio e dell'ordinario della messa dei defunti in canto gregoriano, con il cantus firmus gregoriano al basso;

Credo Romano, cum contracpunto, cantus firmus sconosciuto, forse di derivazione popolare, al basso;

Credo Mantovano, cum contracpunto, come sopra;

Credo Angelorum, cum contracpunto, cantus firmus gregoriano, al basso;

hanno ben specificato il loro stile polifonico; in teoria contrappunto, duabus vocis e la dettagliata attestazione vocale basso e tenor, non rappresentano che un unico stile compositivo.

Da una attenta analisi del gioco contrappuntistico, ripeto esposto in modo arcaico e rudimentale, si riconosce quel modo di condurre le voci in quell'antica arte musicale detta "Discantica" e precisamente nella forma del "conductus". Formule contrappuntistiche, prime cronologicamente, in cui si giunge a cantare insieme armonicamente in un principio verticale; in questo intreccio di voci esse si incontrano o si allontanano l'una dall'altra, creando consonanze e dissonanze.

Il termine "Discanto" e di derivazione latina: dis – allontanarsi dal cantus – canto; esso portò nel gioco polifonico il principio del moto contrario e amplificò le possibilità compositive in alternanza all' "Organum" in cui le voci si accompagnano in un moto parallelo. Nel "Conductus" invece le varie voci si combinano in un andamento per moto retto e contrario, come un camminare sottobraccio: una nota si muove l'altra la segue, rispettando un netto verticalismo sillabico, differendo così dall'Organum in cui piccoli vocalizzi si alternano nel canto.

In questi brani del codice di Varigotti, ripeto, l'arcaicità si formalizza nel conductus, ove la voce principale, o cantus firmus (canto piano, parte principale che serviva di base alla composizione), è data al basso e dialoga, in una articolazione melodica, con quella superiore, quasi sempre nel registro del contralto; stile che non risente affatto delle tendenze musicali contemporanee all'ipotetica datazione del codice, in cui i limiti del materiale compositivo erano superati.

Nelle regole del gioco contrappuntistico è fondamentale l'uso delle combinazioni con gli intervalli (col concetto di intervallo voglio significare quale distanza esiste verticalmente tra un suono e l'altro), formanti rapporti consonanti: intervallo di terza, di quinta, di sesta e di ottava. Ad esempio l'intervallo di quinta è formato dal suono base ed un altro in una quinta superiore: do – sol; è un meccanismo molto semplice; sapendo la successione delle note, si conta in senso ascendente fino ad arrivare alla nota limite: Do, re, mi, fa e Sol. Ecco una quinta. In rapporti dissonanti: intervallo di seconda, quarta e settima. L'intervallo è, come abbiamo visto, sintesi tra due suoni in cui risonanza e memoria ope-

rano; consonanza e dissonanza, “tensioni e distensioni, erano la conseguenza di un rapporto ritmico-evolutivo umano con la scala musicale, che a sua volta è la sintesi di un’epoca di cultura [12]”.

Riprendiamo la nostra analisi sul codice recuperando l’ordine del discorso. Nelle composizioni rileviamo un uso particolare degli intervalli, soprattutto la presenza della quarta e una ripetizione piuttosto insistente dell’intervallo di terza.

Ciò indica, tenendo conto di un netto verticalismo sillabico e da una omoritmia (stesso ritmo) precedentemente sottolineati, che lo stile compositivo non può non confermare l’arcaicità dello stile e sottolineare il dilettantistico esercizio contrappuntistico. Pur con questi limiti è sempre frutto di un pensiero umano, è una esperienza vivente di un vissuto; anche nella semplicità e nella limitatezza l’autore, o gli autori, vollero amplificare e trasformare semplici ed emotivi impulsi in una complessa fabbrica di idee e di pensieri.

Se mi concedete ancora un poco del vostro tempo desidero presentare alcune riflessioni sulla teoria degli intervalli. La prima riflessione, ritornando sul concetto di intervallo quale risonanza e memoria, ci offre l’idea che ogni intervallo ha una sua ideale conformazione che intuitivamente i musicisti avevano compreso. Se ad esempio noi entrassimo in una di quelle osterie, dove si poteva ascoltare canti popolari del luogo o una corale alpina è immediata la percezione di un canto con una sua precisa formazione armonica. Se attingiamo nelle partiture della tradizione popolare possiamo notare l’uso costante delle terze (intervallo visto verticalmente); porto ad esempio: *Canto dei soldati a rapporto* foto 10, oppure *Al çhante el gial* foto 11; la melodia come potete vedere si presenta con due note sovrapposte (queste sono le terze); l’uso di questo intervallo non è fortuito. La terza, come tutti gli altri intervalli, ha in sé una qualità interiore tale da suscitare nell’anima dell’ascoltatore particolari sentimenti, come il senso della convivialità e di fratellanza, e secondo antiche conoscenze la terza corrispondeva ad altri principi.

Ogni altro intervallo ha una particolare essenza che risuona nell’anima umana; “questa risonanza, come calore di vita, si inserisce fra i due suoni disponendoli nel tempo, per risvegliare in chi interpreta e in chi ascolta, come in uno stato di sogno, i frutti dell’idea che è stata suscitatrice di forze musicali.[13]” Questo particolare rapporto tra nota e nota avviene anche in senso orizzontale. Per cui la scala musicale, formata in definitiva dalla successioni degli intervalli in senso orizzontale, quale rapporto musica – uomo è un chiaro esempio di evoluzione, in quanto “sarà proprio l’intervallo stesso ad essere il conduttore di un epoca, dal quale scaturiranno le relative scale con i loro relativi sistemi. Il melos che scaturirà da dette scale e sistemi, filtrato dal dinamismo interiore dell’uomo, sarà alla fine il riflesso della prima esperienza spirituale dalla quale hanno originato appunto

12 - Roberto Lupi, *Libro Segreto di un musicista*, Nardini Editore, 1972.
13 - *Idem*, p. 28-

l'intervallo dell'epoca, le scale, e il sistema o i sistemi derivati [14]."

La seconda riflessione relativa al concetto di intervallo e di scala musicale, pone la nostra attenzione su una interessante teoria che, secondo un'antica conoscenza, gli eventi procedono in base alla legge del sette, o legge dell'ottava. "L'applicazione di tale legge ai processi di sviluppo di tutto ciò che vive, trova sorprendenti correlazioni con fenomeni di portata cosmica, insospettati rapporti che collegano l'uomo e l'ambiente in cui vive, con grandezze di carattere astronomico [15]." Non voglio andare oltre; questo tema potrebbe essere oggetto di altri studi. Sulla base di ciò che ho appena esposto desidero solo orientare il lettore a comprendere un rapporto tra pensiero e strumento di indagine su processi conoscitivi che vanno oltre il principio scientifico e filologico; partendo pur sempre dal dato.

Dulcis in fundo, con l'indice, a pagina 193, il nostro codice conclude la sua narrazione con la seguente dicitura:

INDEX

Eorum, quae in hoc volumine continetur

ITE MISSAE SUNT.

Concludiamo la nostra indagine riassumendo le argomentazioni oggetto della nostra inchiesta. Abbiamo condotto la ricerca con la maggiore diligenza senza sfiorare, spero, il pericolo di una esasperata tecnica metodologica e filologica, elementi dogmatici dello studio contemporaneo. Le nostre considerazioni vogliono suscitare un movimento interiore tale da poter comprendere e di poi compartecipare quei pensieri e sentimenti vissuti dai cantori nell'atto di leggere le note del codice; di riconoscere il senso celato e in esso percepire un contenuto che va ben oltre al dato.

Ci sembra opportuno affermare che, pur non avendo modo di risalire al compositore, molti elementi indicano dati riferibili ad una approssimativa cronologia del codice. In effetti la data che appare sul frontespizio, 1700, indica l'anno della trascrizione; ciò è confermato dalla dicitura "cõcĩnatas", accomodata, come avevamo già affermato. Una rapida analisi riassuntiva dei nostri successi investigativi ci consente di puntualizzare al-

14 - *Idem*, p. 30
15 - Carlo Splendore, *L'onda di vita nell'armonia del cosmo*, Roma, Technipress, 1988.

tre preziose indicazioni sulla datazione e sull'essenza del manoscritto. Rivediamo i punti essenziali:

- In primo l'uso della forma della " Cantilena" dal 1300 circa al 1500 circa.

- Nella scrittura testuale: riscontriamo segni grafici relativi al passaggio tra il medioevo e il primo rinascimento, tranne nell'indice ove è esplicita la grafia del compilatore.

- L'uso della monodia nelle prime composizioni, in uno stile semplice e lineare; con cadenze, formule conclusive come il punto in un discorso, tecnicamente primitive. Nel contrappunto, presente nelle ultime composizioni del codice, una forma alquanto arcaica nel dialogo delle varie voci; riscontriamo inoltre una rigidità omofonica e omoritmica: elementi tipici presenti nelle espressioni musicali arsnovistici e rinascimentali, non più presenti nell'epoca indicata nel manoscritto.

- La presenza delle chiavi di do e di fa, uso che fu abbandonato nel 600. La notazione musicale caratterizzata da una particolare linea grafica, presente in un periodo storico ben preciso: 400 – 500.

- Le melodie provenienti dal canto popolare presenti in quasi tutti i brani, tranne le due messe ispirate dal canto gregoriano; uso che fu interrotto con il Concilio di Trento.

- Il sistema modale, nel quale furono composti i brani, espresso in solo otto modi, anziché quello tonale, presente all'epoca della compilazione del manoscritto.

- Nella struttura compositiva il presentarsi dello steso incipit nelle varie parti della messa; processo usato principalmente nel periodo rinascimentale e nello sviluppo tematico si attiene ai procedimenti gregoriani e con un principio imitativo presente già nel rinascimento.

Possiamo così dedurre che nell'anno del Signore 1700, nello suo studio, il parroco Don Niccolò Buono abbia voluto trascrivere le messe e i credo da un codice preesistente, probabilmente per mancanza o per semplice aggiornamento di materiale liturgico per i riti nella propria parrocchia. Data la mancanza di un testo musicale per la messa in onore di S. Lorenzo, mi chiedo con quale altro testo poteva supplire a tale assenza.

Sono melodie semplici alla portata di un coro modesto, forse costituito da contadini e pescatori; pensiamo con commozione lo svolgersi di tale liturgia nella piccola chiesa di S. Lorenzo, posta al di sopra del piccolo porto bizantino – chissà se le melodie della Missa orientalis provenivano da quei luoghi -, vicino al castello antico, posto sul promontorio verde di ulivi e di viti. O in seguito rivedere gli stessi rituali nel piccolo oratorio che divenne successivamente la parrocchia di Varigotti. Comunque sia, il codice è il testimone di un vissuto in cui il sentimento mistico e la devozione esprimono un'intima vita dell'anima e un anelito alla condivisione della luce dell'Altissimo. Se paragoniamo la dignità e la sacralità di tale repertorio corale usato così a lungo in una modesta chiesa frequentata da modesta gente, con quello che è dato di sentire oggi in chiesa e persino in cattedrale , si rimane perplessi. Lo studio della bellezza e la ricerca della dignità nel canto

sacro costituisce un merito e un pregio che va al di là dell'aspetto puramente formale delle melodie e fa di questo "corpus" di opere una preziosa testimonianza d'arte decorosa e nobile come anche di una fede profonda.

Sul principio del valore storico e culturale di tale testimonianza è necessario riflettere. Il tramandare una testimonianza storica e in particolar modo quella religiosa e sacra implica una possibilità, attraverso la memoria, di comprendere il senso originario del testo sacro per un congiungimento all'eterno disegno. Solo così si allaccia quel destino che unisce l'uomo e il suo processo storico, in cui tutti possono riconoscere il passato ma soprattutto individuare quel processo di coscienza che spinse l'uomo ad elevarsi ad altezze infinite. Anche se il pensiero umano è limitato e mutevole, ogni opera nata dal suo pensare intuita nello spirito di Verità l'eterno appare in esso.

Ogni opera del passato in cui la sua ragione d'essere è in rapporto stretto con la Bellezza quale "ordine della verità", come afferma il Rosmini, non può subire le prepotenze del tempo e imbrigliarla nella sua rete. Oggi abbiamo un concetto di tempo assai lacerato; il futuro "insorge contro il passato, il passato lotta contro il principio distruttore del futuro. Il processo storico nel tempo è una lotta costante, tragica e straziante di queste parti spezzate del tempo, futuro e passato [16]."

Vorrei concludere questo mio lavoro ribadendo il concetto che pur nella limitata abilità tecnica, condizione richiesta ma non necessaria in quanto estrinseca all'arte, il codice esprime un puro atto di fede in un desiderio di sacralizzare il tempo liturgico. In esso il principio è dato dalla capacità di incanalare tutto l'essere umano in una fonte di luce, in cui l'intelletto umano, in un superamento del limite percettivo, riesce a contemplare l'Essere Assoluto e servirlo in serenità, gioia e umiltà.

Alla luce di ciò possiamo affermare che il Codice di Varigotti è un opera perfetta, ritengo giusto riconoscerla e riporla nella nostra memoria storica.

16 - N. Berdjaev, *Il senso della storia*, Milano, Jaka Book, 1971.

Bibliografia

A.A.V.V. *Storia dell'arte italiana: La maniera, Controriforma e la crisi della società italiana*. Vol. II, Milano, Electa , 1991

A.A.V.V. *Liguria: territorio e civiltà. Il finalese e la costa da Vado a Ceriale*, Sagep, 1980.

A.A.V.V. *Varigotti e la Chiesa di S. Lorenzo: un antico porto della Liguria di Ponente*. Associazione "Amici di S. Lorenzo" … [et al.], Finale Ligure Varigotti, 2005.

Willi Apel, *La Notazione musicale polifonica*, Firenze, Sansoni, 1984.

Nicolaj Alexandrovic Berdjaev, *Il senso della storia*, Milano, Jaka Book, 1971.

E. Cardine, *Appunti di storia di Canto Gregoriano*, P.I.M.S.

M. Evans, I. Rodger, *Medicina Antroposofica, Milano,* Edizioni Red, 1996 .

F. Ghisi, *Strambotti e Laude del 400*, in: "Collectanea Historiae Musicae", Firenze, Olschky, Vol I.

K. Jeppesen, *Die Mehrstimmige Italienische Laude um 1500* , Blogna, AMIS, 1971.

Roberto Lupi, *Corso superiore di storia della Musica*. Dattiloscritto .

Roberto Lupi, *Libro Segreto di un musicista*, Nardini Editore, 1972.

Armand Machabey, *La notazione Musicale*, Milano, Ricordi, 1963

New Oxford History of Music, Vol. III, Milano, Feltrinelli , 1975.

Serafino Razzi, *Libro delle Laudi Spirituali, Bologna,* Forni., 1969.

Gustave Reese, *Storia della Musica Medioevale*, Firenze, *Sansoni*, 1960.

Antonio Rosmini, *Antropologia sovrannaturale*, Roma, Città Nuova, 1983.

Silvio P.P. Scalfati: Corsica medioevale. Ed. Pacini 1990

Carlo Splendore, *L'onda di vita nell'armonia del cosmo*, Roma, Technipress, 1988.

P. Sunol , Il Canto, in: "Enciclopedia Cattolica".

C. Terni, *La Lauda cortonese*, in: "Rivista Chigiana" vol. XXI, nuova serie I.

A. Viscardi, *Le Cantilene*, in "Studi medioevali", vol. IX

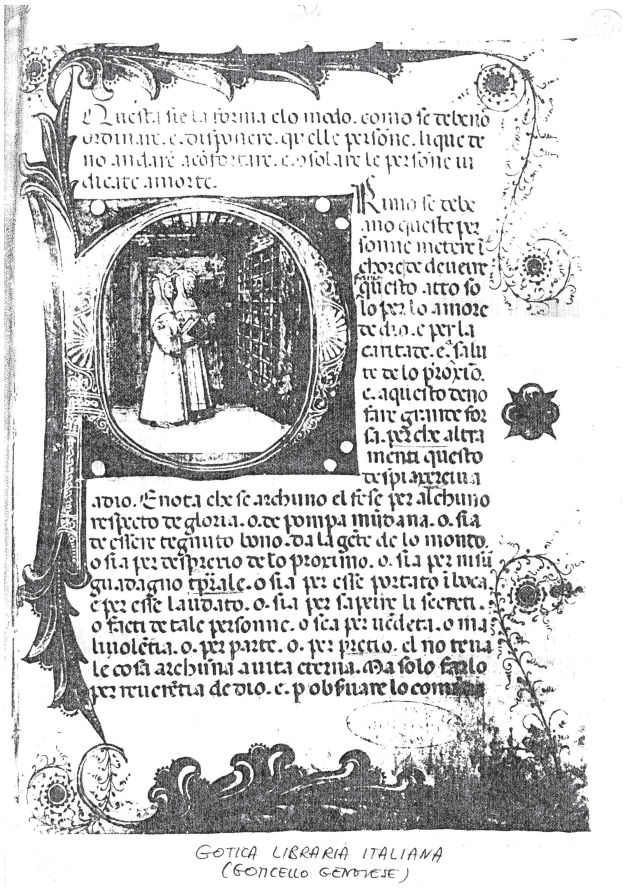
E. Zagwijn, *L'evoluzione spirituale della Musica*, Milano, Bocca, 1943.

Indice

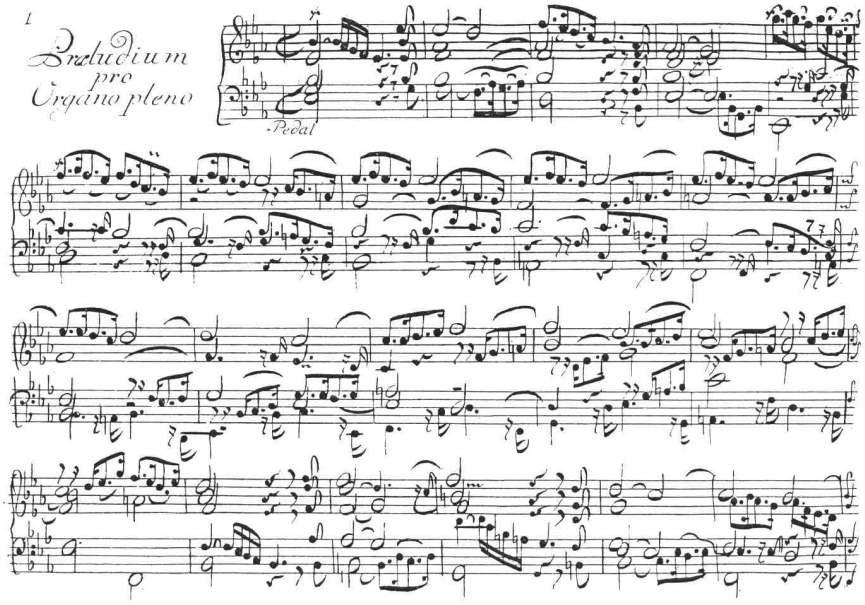
Proemium *p. 3*

Itineris *p. 4*

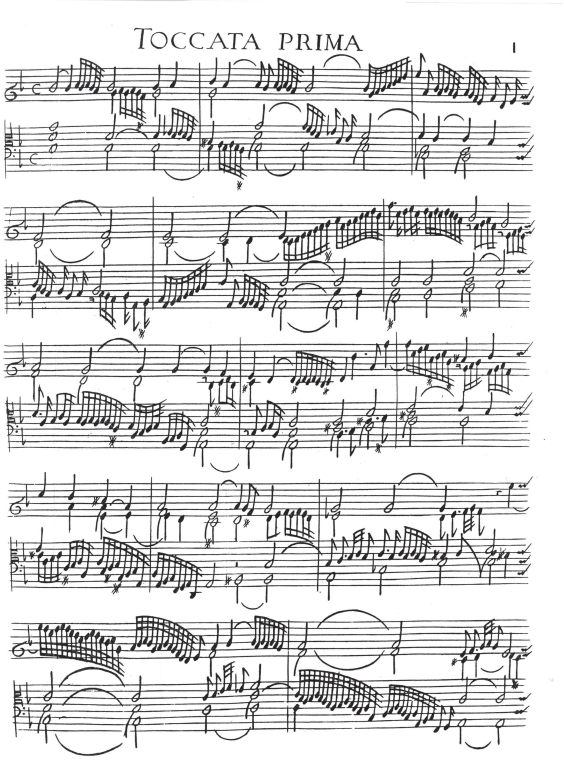
TE MISSAE SUNT *p. 21*



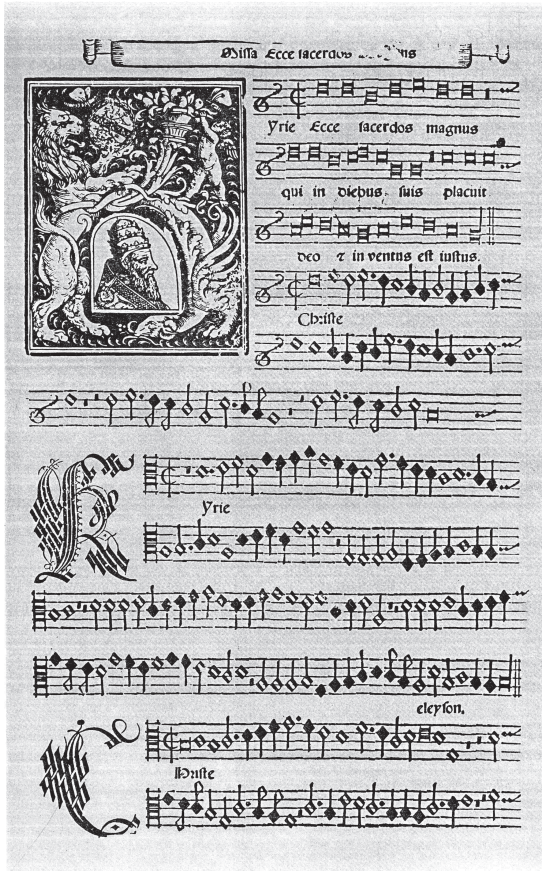
1 - Codice Genovese con scrittura gotica sec. XV



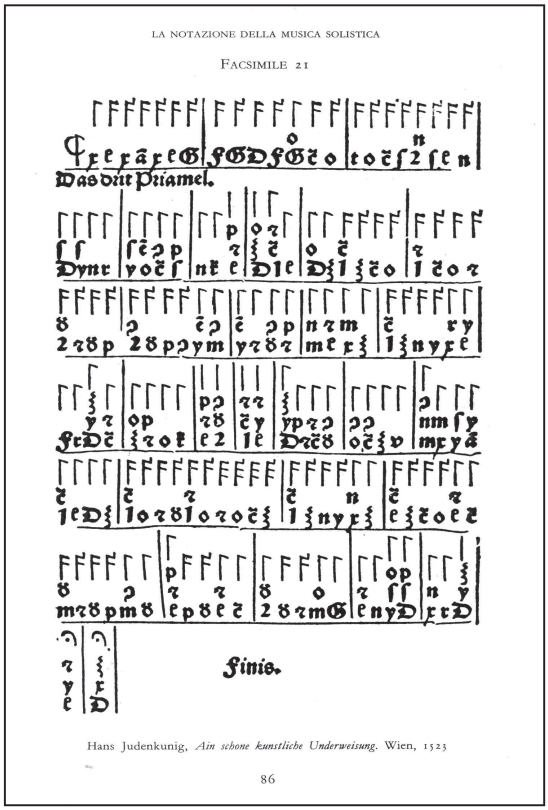
2 - J. S. Bach, *Praeludium pro organo pleno*, dal Clavier Ubung - 1739



3 - Girolamo Frescobaldi, *Toccata I* da: *Toccate d'intavolature di cimbalo e organo* - anno 1637 (a sinistra)

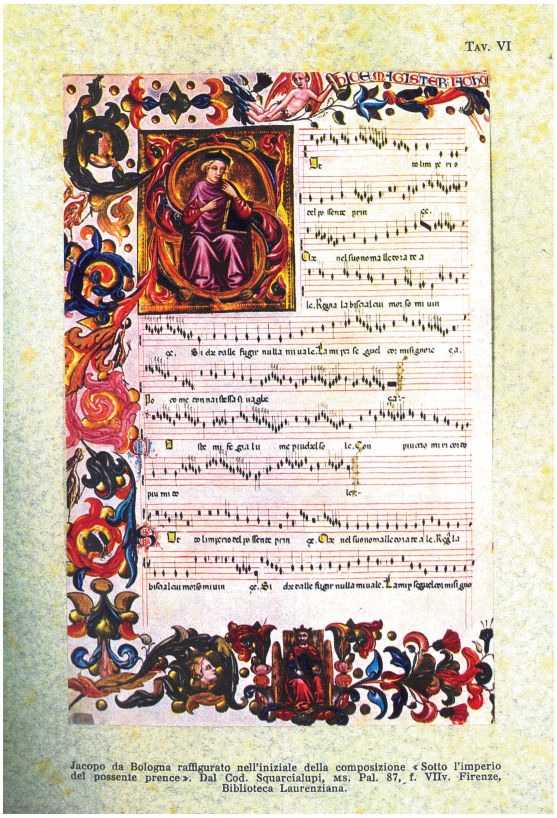


4 - Giovanni Pierluigi da Palestrina *Missa "Ecce sacerdos"* – anno 1554 (a destra)



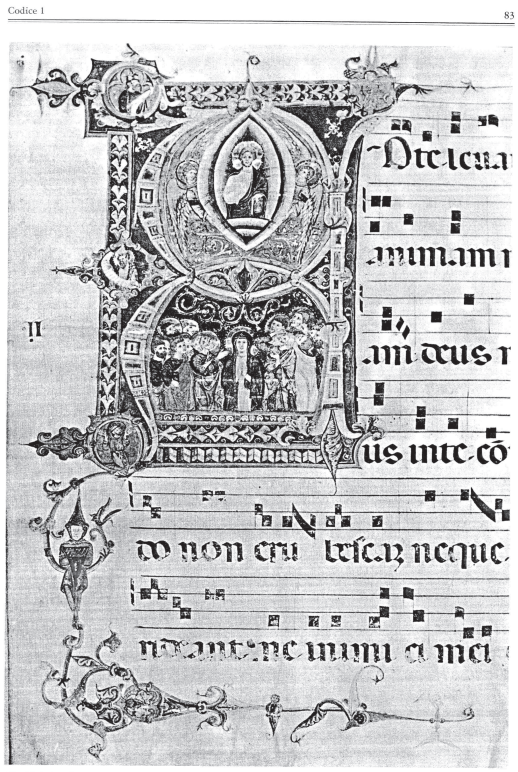
5 - Hans Jundenkunig, *Ain schone Kunstliche, Underweisung* - anno 1523

6 - Codice Squarcialupi
Firenze Biblioteca Medicea
(a destra)



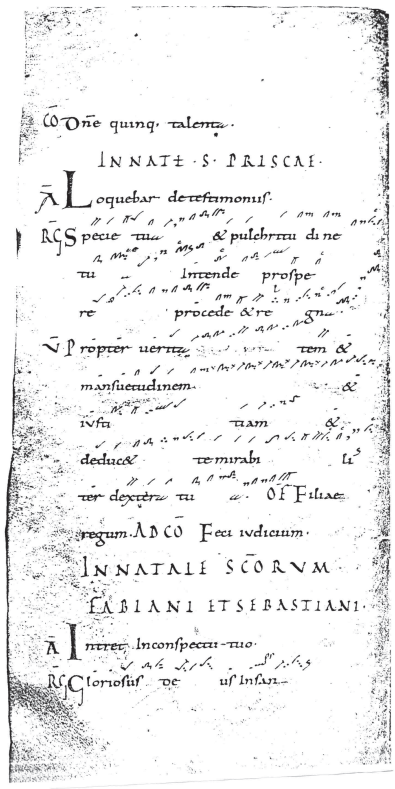
Jacopo da Bologna raffigurato nell'iniziale della composizione « Sotto l'imperio del possente prence ». Dal Cod. Squarcialupi, ms. Pal. 87, f. VIIv. Firenze, Biblioteca Laurenziana.

7 - *Graduale temporale*
Convento S. Francesco in Cortona
(a sinistra)



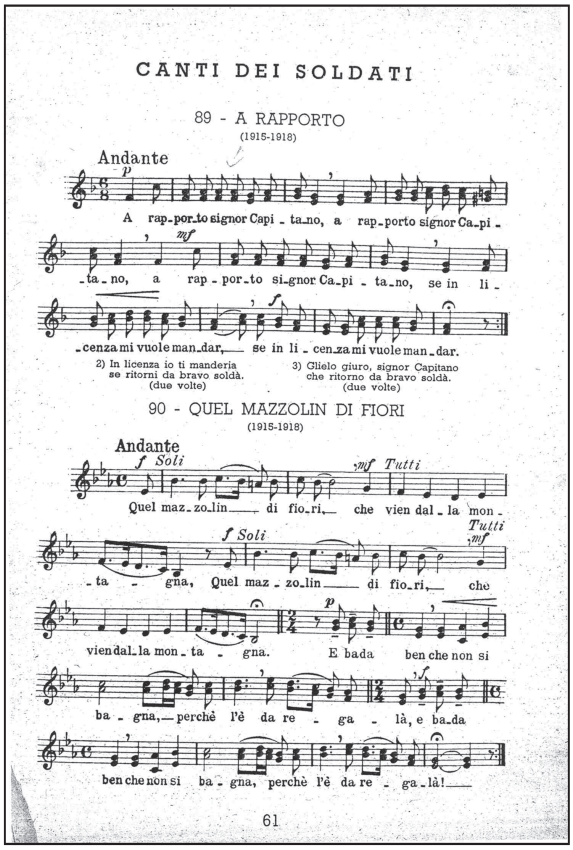
13 · Cod. 1 c. 2 v.

8 - *Cantatorium di S. Gallo*
anno 790
(a destra)



9 - *L'Angelo trombettiere dell'Apocalisse*, Biblioteca dell'Escorial, ms. 2290

Fig. 19. L'angelo trombettiere dell'Apocalisse, Biblioteca dell'Escorial, ms. 2290.



CANTI DEI SOLDATI

89 - A RAPPORTO
(1915-1918)

Andante

A rap-por-to signor Capi-ta-no, a rap-porto signor Ca-pi-ta-no, a rap-por-to si-gnor Ca-pi-ta-no, se in li-cenza mi vuole man-dar, se in li-cen-za mi vuole man-dar.

2) In licenza io ti manderia se ritorni da bravo soldà. (due volte)

3) Glielo giuro, signor Capitano che ritorno da bravo soldà. (due volte)

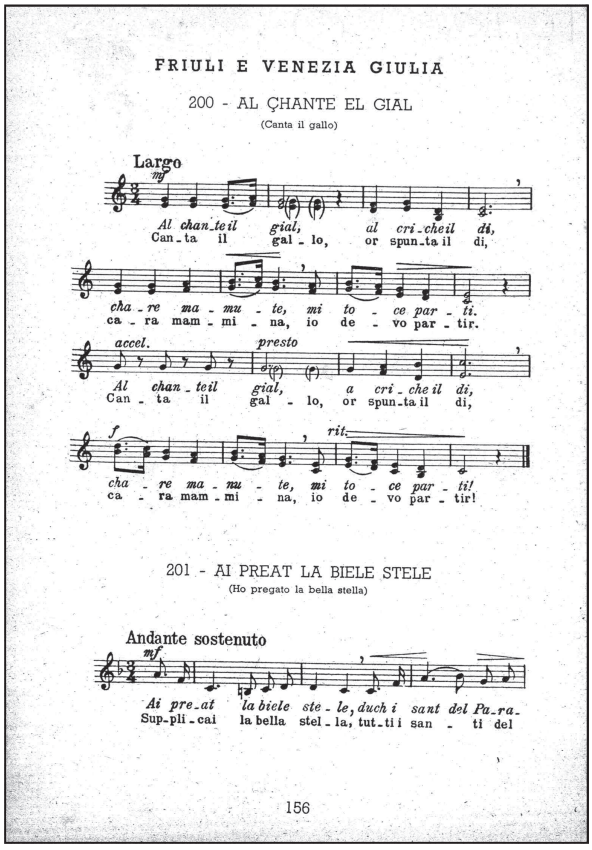
90 - QUEL MAZZOLIN DI FIORI
(1915-1918)

Andante

Soli — Tutti

Quel maz-zo-lin di fio-ri, che vien dal-la mon-ta-gna, Quel maz-zo-lin di fio-ri, che vien dal-la mon-ta-gna. E bada ben che non si ba-gna, perchè l'è da re-ga-là, e ba-da ben che non si ba-gna, perchè l'è da re-ga-là!

61



FRIULI E VENEZIA GIULIA

200 - AL ÇHANTE EL GIAL
(Canta il gallo)

Largo

Al chan-te il gial, al cri-che il dì, / Can-ta il gal-lo, or spun-ta il dì, cha-re ma-mu-te, mi to-ce par-ti. / ca-ra mam-mi-na, io de-vo par-tir.

accel. presto

Al chan-te il gial, a cri-che il dì, / Can-ta il gal-lo, or spun-ta il dì, cha-re ma-mu-te, mi to-ce par-ti! / ca-ra mam-mi-na, io de-vo par-tir!

rit.

201 - AI PREAT LA BIELE STELE
(Ho pregato la bella stella)

Andante sostenuto

Ai pre-at la biele ste-le, duch i sant del Pa-ra-Sup-pli-cai la bella stel-la, tut-ti i san-ti del

156

10 - *Canto dei soldati a rapporto*

11 - *Al chante el gial*

Il Finalese è un territorio ricchissimo di storia, cultura e tradizioni, straordinario dal punto di vista ambientale e naturalistico.
Non desta dunque meraviglia che la bibliografia che lo riguarda sia assai vasta: quasi senza sosta, nuove pubblicazioni dedicate a qualche aspetto particolarmente significativo di questa realtà sono date alle stampe.

I Quaderni della Biblioteca si propongono di raccogliere e di offrire agli amici lettori i risultati delle ricerche più recenti in forma di saggio agile ma puntuale.

Biblioteca Mediateca Finalese
Complesso Monumentale di Santa Caterina
17024 Finale Ligure
Tel/Fax 019691762
Sito Web: www.comunefinaleligure.it/biblioteca
E-mail: biblioteca@comunefinaleligure.it
Opac: www.bibliowin.it/finaleligure

Già pubblicati

Nella collana "Quaderni della Biblioteca":

1- Fabio Caffarena, *Rinchiusi in biblioteca…*
2 - Manuela Bavassano, *Il rito alimentare nella civiltà contadina del Finalese*
3 - Sara Piantanida, *Storia del Comune di Finalborgo dalla Restaurazione all'Unità*
4 - Enrico Pamparino, *L'alluvione del 1900 a Finalborgo e Finalmarina*
5 - Giuseppe Testa. *Gli archi commemorativi del secolo spagnolo nel Finalese*
6 - Oscar Giuggiola. *I campanili triangolari del Finalese*
7/8 - Leonardo Botta, *Pagine di storia religiosa finalese*
9 - Mariacristina Buzzone, *Il turismo a Finale*
10 - Simona Mordeglia, *La Via Iulia Augusta tra Vado e Finale Ligure*

Nella collana "Percorsi letterari":

1 - Clara Janés: *Sygno y poesia - Segno e poesia*
2 - Paola Faccioli. *Quindici racconti ritrovati*

Nella collana "Scaffale Finalese":

1- Virgilio Fedi (U Finarin), *36 poesie* (A cura di L. Alonzo)
2 - *Il regalo di Aldo (Scritti in memoria di Aldo Cantoni - La Sezione di Conservazione Musicale della Biblioteca Mediateca Finalese)*
3 - *La scrittura è giovane* (Racconti di Elena Petenzi, Chiara Franco, Nicholas Marinelli, Carlo Pampararo). Illustrazioni di Sara Amato

Nella collana "I CD-ROM della Biblioteca" (in collaborazione con il Centro Storico del Finale):
1 - Giovanni Andrea Silla, *Storia del Finale.* Riedizione in cd-rom