



Utriculus

Nuova serie - Anno XVIII - 2019 - Numero 57-58



Utriculus

Semestrale dell'Associazione Culturale
«CIRCOLO DELLA ZAMPOGNA»
di Scapoli

a cura di
Antonietta Caccia e Mauro Gioielli

Nuova serie, anno XVIII, 2019, numero 57-58

Editoriale	Antonietta Caccia	5
<i>English version</i>		11
Enzo e quel suono forte e libero	Antonietta Caccia	19
I danzatori sui trampoli di Anguiano	Massimo Mancini	21
Lo zamponaro e il bue nella festa di San Zopito	Ciriaco Panaccio	39
La cornamusa bergamasca: le origini, tra XIV e XV secolo	Valter Biella	59
Lo zamponaro patrimonializzato	Vincenzo Lombardi	75
L'Intervista. Le vie della zampogna: un progetto di Antonio Giordano e Gianluca Zammarelli		81
Testimonianze. La zampogna, un sogno che si avvera	Tina Masciale	87
Biblioteca		91
Cd & Dvd		97
Miscellanea Zampognara (n. 57-58)	a cura di Mauro Gioielli	101
Il tarantismo salernitano in due opere della prima metà dell'Ottocento	Mauro Gioielli	113
Tratturi resilienti	Letizia Bindi	129
Abstracts		139
Contributors		144

La cornamusa bergamasca: le origini, tra XIV e XV secolo

Valter Biella

Le prime testimonianze sulla presenza di cornamuse in terra orobica risalgono al XIV secolo: uno strumento lo troviamo infatti raffigurato nell'affresco denominato *Albero della vita* oppure *Albero di San Bonaventura*, che si trova nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Città Alta a Bergamo. L'affresco è stato datato tra il 1342 e il 1347.¹

Nel corso degli anni ho raccolto circa una cinquantina di raffigurazioni che riguardano la cornamusa nell'area bergamasca, dalla più antica alle più recenti, oltre a diverse decine presenti in altre regioni d'Italia.

Gli strumenti che troviamo in affreschi, tele, tavole, raccontano una loro "storia musicale", storia che, come costruttore, mi ha più volte incuriosito. Come e cosa potevano suonare le cornamuse antiche? Qualche idea, dopo diversi anni di esperimenti su legno e ance, l'ho concretizzata (più o meno plausibile): si tratta di congetture che troverete alla fine di questo breve percorso storico che per le fonti più antiche incrocia raffigurazioni di cornamuse extra bergamasche. Sicuramente vi sono lacune ed errori; non ho competenze in materia di storia dell'arte. Ed ogni correzione è bene accetta. Penso comunque che le mie considerazioni possano sollecitare più di una curiosità.

Le immagini

La più arcaica raffigurazione italiana di cornamusa, di cui si è a conoscenza, riguarda uno strumento dell'Italia settentrionale ed è una miniatura contenuta nel manoscritto 340,² denominato *Salterio Polironiano* in quanto proveniente dall'abbazia di San Benedetto Po di Polirone in provincia di Mantova. La cornamusa (fig. 1) è costituita dalla sacca, dalla canna per il canto ed è priva del bordone. Si accompagna con un suonatore di

1 Mauro Zanchi, *L'Albero della Vita nella Basilica di Bergamo e nella pittura del trecento*, Bolis, Azzano San Paolo (Bergamo), 2015.

2 Oggi è conservato nella Biblioteca Teresiana di Mantova (manoscritto 340, C.III.20).



corno e uno di campana. La datazione si attesta attorno al 1125 circa.³

Troviamo poi, sempre per le cornamuse del Nord Italia, una *Adorazione dei Magi*, tempera su legno di Giotto da Bondone (fig. 2), datata attorno al 1320 circa e conservata nel Metropolitan Museum of Arts di New York. Anche in questo caso lo strumento ha una sola canna per il canto ed è privo del bordone sulla spalla.

Un'altra cornamusa senza bordone è ritratta da Bernardo Daddi (Firenze, 1290 ca. -1348) nella "Natività" raffigurata nel Polittico di San Pancrazio conservato nella Galleria degli Uffizi a Firenze (fig. 3), e datato antecedente al 1338.⁴ Bernardo Daddi lavorò nella bottega di Giotto.

Contemporaneo di Daddi è Taddeo Gaddi, fiorentino (1295/1300 - 1366), attivo anche lui nella bottega di Giotto dal 1313 al 1337. Un suo affresco, con suonatore di cornamusa priva del bordone sulla spalla (fig. 4), è a Firenze in Santa Croce, nella Cappella Baroncelli affrescata da Taddeo Gaddi tra il 1328 e il 1338.

Arriviamo quindi in terra di Bergamo, nella chiesa di Santa Maria Maggiore in Città Alta, ove è conservato l'affresco che ho citato all'inizio e conosciuto come *Albero della Vita*, datato tra il 1342 e il 1347, di scuola lombarda. Il suonatore è rappresentato di spalle, si distinguono la sacca sotto il braccio sinistro, le gote gonfie e si intravede l'insufflatore. La cornamusa è priva del bordone d'accompagnamento sulla spalla (fig. 5)

Ci allontaniamo momentaneamente da Bergamo per arrivare a Pistoia, nella chiesa di San Francesco al Prato, dove troviamo un affresco, dedicato alle *Storie della vita di San Francesco*, attribuito al bolognese Dalmasio degli Scannabecchi (Bologna, 1315 ca. -1374) e dipinto negli anni tra il 1360 e il 1365 circa. (fig. 6). Vi è raffigurato un angelo musicante, con cornamusa composta da una canna per il canto e bordone sulla spalla, accompagnato da altri due angeli musicanti con bombarda.

A Paganico, in provincia di Grosseto, nella parrocchia di San Michele troviamo l'affresco datato 1368 del pittore senese Biagio di Goro Ghezzi (fig. 7); lo strumento è privo del bordone sulla spalla.⁵

Ci spostiamo a Spilimbergo, nella chiesa di Santa Maria Maggiore. Nella lunetta posta sopra l'ingresso riservato ai signori e che dà su piazza Duomo c'è un bassorilievo realizzato nel 1376 da Zenone da Campione. Vi è

3 Febo Guizzi e Roberto Leydi, *Le zampogne in Italia. Strumenti musicali popolari n. 1*, Ricordi, Milano, 1985, pp. 59 e 61.

4 *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 31, Treccani, 1985. Reperibile nel sito web: www.treccani.it/enciclopedia.

5 Gaudenz Freuler, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico*, Electa, Firenze, 1986, p. 54.



7



8



9



10

raffigurato un angelo suonatore di cornamusa con una canna per il canto e bordone, accanto ad un altro angelo con in mano un liuto (fig. 11).

Torniamo a Bergamo, al castello di Bianzano, dove è presente un interessante ciclo di affreschi posto nell'atrio di ingresso e che occupa una superficie di m 6,60 x 4,70. Vi sono rappresentati putti musicanti e intenti al gioco, le quattro Virtù Cardinali, gli stemmi delle famiglie Suardi e Bernabò Visconti. Probabilmente gli affreschi sono opera di una bottega, di cui è però impossibile delineare l'origine, e che sono comunque da collocare nel filone maturato in Lombardia alla fine del 1300⁶. È interessante la raffigu-

6 AAVV, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini. Fine del XIV e inizio del XV secolo*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1992. Lo studio riguardante gli affreschi posti



11

razione del suonatore di cornamusa accompagnato da un putto intento a diteggiare su una bombardarda. Lo strumento monta una canna per il canto e un bordone sulla spalla (fig. 8).

Continuando a rimanere in terra bergamasca un altro dipinto lo troviamo nel castello del Colleoni a Malpaga, in un fregio a piano terreno. Il pittore è anonimo e l'affresco è presumibilmente della metà del XV secolo. Lo strumento ha una canna per il canto, un bordone appoggiato sulla spalla destra e il sacco ricoperto con della stoffa a quadretti⁷ (fig. 9).

A Solto Collina (Bergamo), nell'ex Oratorio dei Disciplini della Chiesa del Crocefisso (o di San Giorgio), troviamo l'affresco della *Natività*, attribuito al bergamasco Giacomo Busca detto "Il Borlone", della seconda metà del XV secolo. La cornamusa ha una canna per il canto e un bordone sulla spalla sinistra⁸ (fig. 10).

Sempre di Giacomo Busca detto "Il Borlone" è la tela a tempera, raffigurante anch'essa una *Natività*, che si trova a Piario (Bergamo) nella chiesa parrocchiale di S. Antonio Abate. Anche in questo caso lo strumento ha il bordone appoggiato sulla spalla (fig. 12).

Sul soffitto della chiesa di S. Agostino in Città Alta di Bergamo vi sono due raffigurazioni di suonatori di piva: un angelo e un popolano! I pittori sono anonimi e sul soffitto sono state ritrovate nove iscrizioni di date collocate tra il 1475 e il 1476⁹. Le cornamuse hanno sempre una canna per il

all'ingresso del castello è stato curato da Maria Grazia Recanati.

- 7 Franco Mazzini, Germano Mulazzani, "I pittori colleoneschi", in AAVV, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1986.
- 8 Simone Facchinetti, *Giacomo Busca detto Il Borlone*, Laboratorio Grafico Pagazzano (BG), dicembre 2011.
- 9 Franco Mazzini, "Pittori anonimi 1450 - 1575", in AAVV, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, 1°, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1986.



12



13



14



15



16



17

canto e il bordone sulla spalla, l'una a destra l'altra a sinistra (figg. 13 e 14).

A Trevasco, frazione di Nembro (Bergamo), nella chiesa di San Vito si trova un affresco con un angelo musicante che suona una cornamusa, con accanto due suonatori di bombardarda. L'autore è anonimo e la datazione è tra il 1450 e il 1499 (fig. 15). In questo caso siamo ritornati allo strumento più arcaico, privo del bordone sulla spalla¹⁰.

A Cornalita, frazione di San Giovanni Bianco (Bergamo, Valle Brembana), nella Cappella dedicata alla Beata Vergine Maria, costruita a ridosso della Chiesa Parrocchiale a settentrione del portico, troviamo una serie di affreschi probabilmente opera di un unico artista vicino alla pittura lombarda di metà Quattrocento. Gli affreschi narrano della Vita di Maria, ispirandosi alla *Legenda sanctorum* o *Legenda aurea* composta da Jacopo da Varazze, probabilmente tra il 1255 e il 1266, il quale prese spunto dai Vangeli Apocrifi, in particolare dal Vangelo della Natività di Maria. Nella scena *L'annuncio dell'angelo a Gioacchino* è raffigurato un suonatore di cornamusa, anche questa priva di bordone, accompagnato da due probabili bombarde (fig. 16). La Cappella è stata eretta nell'ultimo ventennio del XV secolo e gli affreschi sono coevi alla costruzione dell'edificio¹¹.

Ad Almenno San Salvatore (Bergamo), nel Santuario della Madonna del Castello, nella volta della cappella centrale è raffigurato un suonatore di cornamusa con uno strumento privo del bordone e con l'otre ricoperto da un panno a strisce bianche e rosse. La cornamusa è accompagnata da una bombardarda. L'affresco è degli inizi del 1500 ed è attribuito ad Antonio Boselli di San Giovanni Bianco (Bergamo)¹² (fig. 17).

Risalendo la Valle Brembana si arriva infine a Fuiopiano al Brembo, frazione di San Giovanni Bianco (Bergamo), che ha dato i natali a Giovanni de' Busi detto "Il Cariani". In un suo olio su tela denominato *Adorazione dei pastori*, conservato presso la Pinacoteca di Brera a Milano, è raffigurato un suonatore di piva con un solo bordone appoggiato sulla spalla sinistra (fig. 18). Il Cariani, nato presumibilmente tra il 1485 e il 1490, operò sia

- 10 Giolo Alessandra, tesi di laurea in Storia degli strumenti musicali su *Iconografia musicale nella pittura bergamasca tra il 1450 e il 1550*, Università di Bologna, D.A.M.S., Anno Accademico 2003/2004.
Bergamelli Giovanni, *Storia della Parrocchia di Nembro*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1992.
- 11 Franco Mazzini, "Pittori anonimi dell'ultimo quarto di secolo e fino al 1512. La Valle Brembana", in AAVV, *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, 2°, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1994.
- 12 Don Angelo Rota, *La Madonna del Castello in Almenno San Salvatore*, Tipografia Breda e Carrara, Nembro (BG), senza data.



18

a Bergamo che a Venezia. La datazione dell'“Adorazione” si colloca tra il 1520 e il 1524, in pieno periodo bergamasco¹³.

Con quest'ultima immagine iconografica finisce il nostro viaggio virtuale nel “tempo delle cornamuse in terra bergamasca”. In realtà ho saltato diversi riferimenti del XV secolo e molti altri sarebbero da elencare dopo il dipinto di Giovanni de' Busi detto “Il Cariani”. Ma per ciò che si prefigge il presente articolo quanto riportato può bastare.

13 Rodolfo Pallucchini, Francesco Rossi, *Giovanni Cariani*, Monumenta Bergomensia LXIII, Bergamo, 1983.

Conclusioni

Come s'è visto, ho più volte rimarcato se si trattava di cornamusa con bordone o di cornamusa senza bordone. Ciò perché tre sono i punti fondamentali:

1. la cornamusa più antica, già attestata nel 1125 circa, ma presente sicuramente dal Trecento, aveva solo la canna per il canto ed era priva del bordone. Dagli inizi del Cinquecento questo modello è scomparso;
2. lo strumento come lo conosciamo noi oggi, costituito da una canna del canto e da un bordone (successivamente in numero di due), compare per la prima volta a cavallo tra il XIV e XV secolo;
3. per un lungo periodo, almeno un secolo abbondante tra la fine del Trecento e i primi del Cinquecento, sono esistiti due strumenti diversi: con bordone e senza bordone.

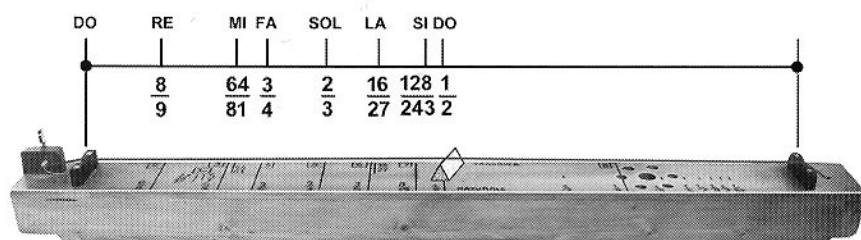
Sembrano considerazioni da poco. In fondo tra bordone e senza bordone cambia solo il volume: in realtà non è così semplice. Per capire la differenza occorre fare un viaggio un po' "contorto".

Partiamo dalla chitarra e da come è suddiviso il manico con tutti i tasti: suonando una qualsiasi nota a vuoto, la sua ottava è esattamente a metà della lunghezza della corda e, partendo sempre dalla corda a vuoto, il primo tasto è calcolato dividendo la lunghezza di tutta la corda per "radice dodicesima di due". Il secondo tasto si ottiene dividendo il primo tasto per "radice dodicesima di due", il terzo dividendo il secondo sempre con il medesimo calcolo, e così via, fino al dodicesimo, secondo le regole del "sistema temperato equabile".

Potete tranquillamente dimenticare questi "numeracci"! L'accordatore elettronico, e oggi anche le applicazioni del telefonino, fanno per noi questi calcoli; quando si vedono i musicisti armeggiare con queste apparecchiature per accordare i loro strumenti essi stanno applicando questi calcoli ma, probabilmente, molti di loro non lo sanno, eppure sono ottimi professionisti. Ma la domanda è: «Cosa centrano i numeri con la musica?». Ebbene l'origine di tutto, per la cultura occidentale, risale a 2500 anni fa, a Pitagora e ai pitagorici. Pitagora si accorse che tra le diverse note musicali esistono relazioni matematiche. Per calcolare queste relazioni matematiche utilizzò una "specie di chitarra" dotata di una sola corda, e senza tasti: il monocordo.

Il monocordo è uno strumento di misura estremamente semplice: prendo una corda (non mi interessa la lunghezza) e la tendo su una cassa armonica dove ho due ponticelli agli estremi che devono essere inamovibili. Poi, con un terzo ponticello scorrevole sotto la corda, cerco le note che mi

interessano e portano “gradimento alle mie orecchie” cioè le consonanze. Una volta determinata la posizione del ponticello, quando questo mi realizza una “consonanza” verifico che proporzioni esistono tra la lunghezza totale e quella frazionata dal ponticello. Nel mio precedente articolo *Il baghèt. Note organologiche su metodologie di progetto e costruzione delle antiche cornamuse bergamasche*¹⁴ descrivo il procedimento in maniera più dettagliata. Il risultato finale è che posso calcolare dove mettere i tasti per costruirmi una scala completa. La trovate nella figura di seguito:



Il monocordo suddiviso secondo la scala pitagorica

Guido d'Arezzo, o Guido Monaco, vissuto tra la fine del X secolo e la metà dell'anno Mille, al quale la consuetudine attribuisce l'invenzione del nome delle note in DO, RE, MI, etc., nel suo lavoro *Regulae rhythmicae* descrive la costruzione del monocordo e introduce le seguenti considerazioni:

Con questo sistema [dei calcoli numerici] è facile realizzare il monocordo; e se per opera di musicisti si costruiscono delle campane, bisogna applicare attentamente queste misure al peso. A tali misure si rifanno anche le canne degli organi e tutti gli strumenti musicali debitamente costruiti; secondo questi rapporti tutta la Chiesa oggi canta Dio¹⁵.

Pitagora l'aveva intuito 2500 anni fa: la musica nasce da regole matematiche e, di conseguenza, anche gli strumenti musicali nascono da regole matematiche, da proporzioni numeriche, che talvolta i costruttori applicano anche inconsapevolmente ma che non lasciano spazio al caso essendo legati ai fenomeni di fisica acustica.

Un secolo dopo Guido d'Arezzo il monaco tedesco Teofilo, nel suo manoscritto *De diversis artibus*, collocato nel primo quarto del XII secolo,

14 «Utriculus», anno XVI n. 53, 2017, p. 43.

15 Guido d'Arezzo, *Le opere. Micrologus, Regulae Rhythmicae, Prologus in Antiphonarium, Epistola ad Michaellem, Epistola ad archiepiscopum Mediolanensem*, a cura di Angelo Rusconi, Edizioni Del Galluzzo, Firenze, 2008, p. 93.

nel capitolo 86, *Misura degli scampanii*, così descrive la costruzione delle campane¹⁶:

Se qualcuno vuole fare degli scampanii, intonati per suonare, deve dividere la cera per ognuno con il peso, e cominciare dal tono più alto fino a raggiungere quello più basso [...] Per cominciare vengono messi due pezzi di cera sul piatto della bilancia, uno per le note a, l'altro per le note G. La cera per la nota a è divisa in otto parti uguali, e l'equivalente di un ottavo della cera a viene aggiunto alla cera G. Similmente la cera per G è divisa in otto e la somma viene data alla nota F [...].

La descrizione di Teofilo continua fino al completamento dell'intera scala, il tutto sulla base di semplici proporzioni: le proporzioni sono quelle della scala pitagorica.

È chiaro che non possiamo sapere come suonasse la cornamusa rappresentata nel *Salterio Polironiano* del 1125 circa, scritto praticamente negli stessi anni in cui prendeva vita anche il manoscritto del monaco Teofilo, però possiamo immaginare (con pochissimi margini di errore), come fosse la scala dello strumento: seguiva le regole della scala pitagorica, la stessa usata per calcolare la scala delle campane, come spiega Teofilo.

Del perché si usasse il monocordo per costruire e intonare altri strumenti è di facile intuizione. Oggi ogni strumento musicale lo troviamo pronto nei negozi musicali dove dei costruttori li mettono in vendita già finiti (è lapalissiano), ma i negozi arrivano solo nell'Ottocento e sono la risposta "di massa, di serie" ad una sempre maggiore richiesta di strumenti. Pensiamo solo alla crescita esponenziale delle bande di paese o al fenomeno della massiccia diffusione dell'organetto prima e della fisarmonica poi¹⁷. La costruzione di massa doveva poi superare problematiche a noi oggi sconosciute o incomprensibili, tipo l'unità di misura di riferimento. Il metro come lo conosciamo e utilizziamo arriva dopo la Rivoluzione Francese e ci è voluto praticamente un secolo, il 1800, perché fosse condiviso da una buona parte degli stati nazionali; il mondo anglosassone si è sempre ostinato a fare di testa propria. Il metro, in fondo, è il problema minore perché si tratta di una misura "tattile", una riga di legno graduata si può toccare. Provate invece a condividere una misura complicata come la frequenza

16 Adriano Caffaro (a cura di), *Teofilo Monaco. Le varie arti. De diversis artibus. Manuale di tecnica artistica medievale*, Palladio Editrice, Salerno, 2000, pp. 387-389.

17 Renato Meucci, *Strumentaio. Il costruttore di strumenti musicali nella tradizione occidentale*, Marsilio, Venezia, 2010.

di una nota, o la frequenza di riferimento di base, il diapason, misura che mette in relazione “vibrazioni con il tempo”. Bella complicazione!

E allora come circolavano le regole, le conoscenze, nelle botteghe artigiane dove il capomastro insegnava a dei maestri spesso illetterati? Non certo attraverso il disegno tecnico quotato come lo conosciamo oggi, ma utilizzando semplicemente qualche schizzo, squadra, riga e compasso. E attraverso l'uso dei numeri incrociati con la memoria, utilizzando semplici artifici mnemonici. Poi, per arrivare alla perfezione musicale, c'era il monocordo, perché come dice Guido d'Arezzo: «A tali misure [del monocordo] si rifanno anche le canne degli organi e tutti gli strumenti musicali debitamente costruiti».

Tali regole sono rimaste in uso per secoli. Lodovico Zacconi, musicologo (Pesaro 1555, Fiorenzuola di Focara, Pesaro, 1627), in *Prattica di musica – seconda parte*, stampato a Venezia nel 1622, alla pagina 29 scrive:

Monocordo, è un' istromento d'una corda, per via del quale ne furono trovate le prime voci Musicali, e furono aggiustate le voci de flauti, Sampogne, e altri instrumenti, di simil natura, e conditione.

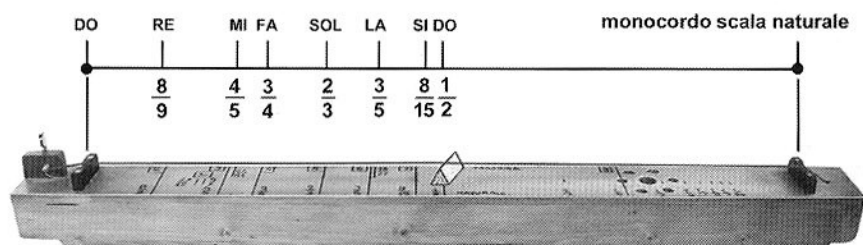
Non ci tragga in inganno il termine *Sampogne* che può essere fuorviante, però lo Zacconi è chiaro: siamo nel Seicento e senza monocordo non si calcolano e non si intonano gli altri strumenti. La questione quindi è apparentemente risolta. C'è solo un problema: ai tempi di Lodovico Zacconi la scala musicale era già ben diversa da quella teorizzata dai pitagorici, e qualche colpa di queste diversità la dobbiamo anche alle cornamuse!

La scala pitagorica – che “secondo questi rapporti tutta la Chiesa oggi canta Dio”, come riporta Guido d'Arezzo – è alla base degli antichi canti liturgici (gregoriani) e in questo è eccezionale. Ci sono intervalli di quinta fantastici... peccato che in alcuni punti sia stonata! Almeno lo è per un suonatore di cornamusa. La scala pitagorica è perfetta infatti per la musica monofonica, cioè composta unicamente dalla sola linea melodica. Ma appena sovrappongo alcune note anche in maniera estremamente semplice, tipo accostare alla melodia una nota fissa che fa da pedale, come succede per il bordone delle zampogne e cornamuse che fa da riferimento obbligatorio al canto, allora la scala pitagorica “scricchiola”. Gli intervalli di terza e di sesta occorre spostarli. Di poco, ma vanno cambiati, creando la *scala naturale*, che qualcuno chiama anche *tolemaica* in quanto teorizzata da Claudio Tolomeo (83-161 d.C.)¹⁸, oppure *zarliniana* attribuendola a Giosef-

18 Ma ne parlavano già Archita, tarantino di scuola greca (430 – 348 a.C.), e poi Didimo

fo Zarlino (1517-1590) e al suo lavoro *Le istituzioni harmoniche* stampato a Venezia nel 1558. Noi potremmo chiamarla anche “scala delle cornamuse”, perché è ciò che si fa quando si intona la canna del canto tenendo come riferimento il bordone; come risultato si ottiene la *scala naturale*... anche se il cornamusista non ne sa nulla!

Si arriva a questo risultato per una semplice questione di fisica acustica: quando si sovrappongono due suoni nell'aria se ne può creare un terzo, chiamato *battimento*, che può essere gradevole oppure no. Nel caso della scala pitagorica, se sovrappongo un bordone (ad esempio sul DO) alla terza nota della scala pitagorica (il MI) oppure alla sesta (il LA), nell'aria si ottiene un terzo suono estremamente stridulo, qualcosa che ricorda una forchetta sfregata su di una lavagna. Se invece correggo i fori della cornamusa, e li intono secondo i gradi della *scala naturale*, ottengo un perfetto amalgama, un'armonia incredibile. In fondo si tratta di fare uno spostamento di pochi millimetri sul monocordo e il problema è risolto. Riporto di seguito i gradi della scala naturale:



La scala naturale risolveva alcuni problemi di acustica ma ne creava altri di armonia, per cui si sono tentate ulteriori soluzioni¹⁹. Però questo è stato l'inizio di una rivoluzione culturale ed espressiva nella quale ancora oggi siamo pienamente coinvolti. Con la *scala naturale* faceva il suo ingresso nella musica di tutti i giorni la musica profana, rubando il palcoscenico alla musica liturgica. Guardate la bellissima stampa tratta dal Codice Manesse del 1300²⁰, è una “esplosione di musica profana” (fig. 19).

Cosa troviamo nell'angolo a destra in basso? Una cornamusa che, con il

di Alessandria d'Egitto (1° secolo a.C.).

- 19 Molto interessante ed estremamente godibile è la pubblicazione di Isacoff Stuart, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, EDT, Torino, 2005.
- 20 Il “Codex Manesse” è il più ricco canzoniere medievale in lingua tedesca. Composto a Zurigo intorno al 1300 e ampliato fino al 1340, è conservato nella biblioteca tedesca di Heidelberg.



19

suo imponente bordone sulla spalla sinistra, diventa nota di riferimento obbligata a cui tutti gli altri si dovevano adeguare, trovando sia soluzioni armoniche che di “fisica acustica”.

Il lettore penserà che questi sono unicamente problemi dei musicisti, ma provi a fare un semplice lavoro di immaginazione: elimini dal proprio smartphone tutta la musica profana e la sostituisca unicamente con il can-

to liturgico. Bello, però per la foto del nipote al suo primo giorno di scuola, forse il *Dies Irae* non è la musica più adatta. Un intero mercato crolla!

Non fu cosa da poco, se si scomodò perfino un papa per cercare di porre rimedio all'irrompere della musica profana nei riti religiosi. Dalla sua sede di Avignone, infatti, Papa Giovanni XXII nel 1324-1325 emanò la bolla *Docta Sanctorum Patrum*, in cui si legge:

Alcuni discepoli di una nuova scuola impegnando tutta la loro attenzione a misurare il tempo, cercano con nuove note di esprimere arie inventate solo da loro, a scapito degli antichi canti che essi sostituiscono con altri composti di brevi e semibrevis e di note quasi inafferrabili. Essi interrompono le melodie, le rendono effeminate con l'uso del discanto, le riempiono a volte di triple e di volgari mottetti, in modo da giungere spesso a disprezzare i principi fondamentali dell'Antifonario e del Graduale, ignorando i fondamenti stessi su cui costruire, confondendo i toni senza conoscerli. La moltitudine delle loro note cancella i semplici ed equilibrati ragionamenti per mezzo dei quali nel canto piano si distinguono le note una dall'altra. Essi corrono e non si riposano mai, inebriano le orecchie e non curano gli animi; essi imitano con gesti ciò che suonano, cosicché si dimentica la devozione che si cercava e viene mostrata la rilassatezza che doveva essere evitata.

La musica non è mai stata uguale a se stessa, a cavallo sempre tra avanguardia e conservazione: gli stessi strumenti musicali aprivano nuove soluzioni, sollecitavano nuove vie e cambiamenti. E in tutto questo una grande responsabilità (beh, quasi!) spetta alla cornamusa con il suo bordone, o almeno così piace pensare a noi suonatori di queste antiche meraviglie.