

Giacomo Baroffio, Frédéric Billiet, Christopher Bonfield, Susan Boynton,  
Anna Maria Busse Berger, Mauro Casadei Turrone Monti, Christelle Cazaux-Kowalski,  
Ettore Cirillo, Martine Clouzot, Paola Dessì, Margot E. Fassler, Riccardo Fedriga,  
Elena Ferrari Barassi, Manuel Pedro Ferreira, Alessandra Fiori, Jean-Marie Fritz,  
F. Alberto Gallo, Paweł Gancarczyk, Emmanouil Giannopoulos, Paolo Gozza,  
Nicoletta Guidobaldi, David Hiley, Sofia Lannutti, Elizabeth Eva Leach,  
Silvia Lusuardi Siena, Pieter Mannaerts, Sandra Martani, Francesco Martellotta,  
Vera Minazzi, Neil Moran, Alan V. Murray, Elisabetta Neri, Massimo Parodi,  
Nils Holger Petersen, Alejandro Planchart, Susan Rankin, Donatella Restani,  
Stefania Roncroffi, Cesarino Ruini, Tilman Seebass, Dorit Tanay,  
Christian Troelsgård, Anne Walters Robertson,  
Vasco Zara, Sławomira Żerańska-Kominek

# ATLANTE STORICO DELLA MUSICA NEL MEDIOEVO

Progetto editoriale di VERA MINAZZI  
A cura di VERA MINAZZI e CESARINO RUINI  
Introduzione e conclusioni di F. ALBERTO GALLO

Jaca Book

Copyright © 2011  
Editoriale Jaca Book SpA, Milano  
Tutti i diritti riservati

Prima edizione italiana  
Ottobre 2011

Cura e redazione dell'apparato iconografico e dei box  
di Vera Minazzi

Traduzioni di Vera Minazzi

Copertina e grafica  
Ufficio grafico Jaca Book

In copertina:  
Lavorazione grafica di Fabio Zuzzi e Marina Succu  
dell'affresco con la raffigurazione di una festa per il mese di maggio  
con corteo di suonatori e danza, XIII/XIV secolo,  
chostro dei Canonici, San Lorenzo, Genova (vedi p. 154).

Per questo lavoro, oltre che al coraggio delle scelte dell'editore, sono debitrice a molte persone. Ne nomino solo due. Il prof. F. Alberto Gallo, dal cui magistero è nata l'idea di questo atlante. Il prof. Francesco Barale, psichiatra e psicoanalista, appassionato bibliofilo e musicofilo, che fin dall'inizio ha accompagnato, sullo sfondo, il percorso di quest'opera. Dalla sua biblioteca provengono alcune immagini presenti nell'atlante.

Vera Minazzi

Selezione delle immagini e composizione  
Pixel Studio, Milano

ISBN 978-88-16-60443-8

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma  
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book SpA, Servizio Lettori  
via Frua 11, 20126 Milano  
Tel. 02.48561520/29 – Fax. 02.48193361  
Email: [serviziolettori@jacabook.it](mailto:serviziolettori@jacabook.it)  
Internet: [www.jacabook.it](http://www.jacabook.it)

# INDICE

EDITORIALE, <i>Vera Minazzi</i>	7
INTRODUZIONE, <i>F. Alberto Gallo</i>	9
I. IL MEDITERRANEO TARDOANTICO	10
I,1. I PRIMI SIMBOLI MUSICALI CRISTIANI, <i>Donatella Restani</i>	12
I,2. PRIME FORME DI CANTO CRISTIANO, <i>Giacomo Baroffio</i>	20
I,3. LA BASILICA PALEOCRISTIANA E LA TRANSIZIONE DALLA LITURGIA «PARLATA» ALLA LITURGIA «CANTATA», <i>Ettore Cirillo e Francesco Martellotta</i>	22
I,4. L'EREDITÀ GRECO-LATINA NEL PENSIERO MUSICALE MEDIEVALE, <i>Paolo Gozza</i>	28
I,5. PER VOCE SOLA. LO <i>IUBILUS</i> E IL CANTO SENZA PAROLE, <i>Riccardo Fedriga</i>	30
II. TRA ORIENTE E OCCIDENTE: DUE TRADIZIONI SI FORMANO	32
II,1. IMMAGINE E REALTÀ, <i>Tilman Seebass</i>	34
II,2. I «DIALETTI» DEL CANTO GREGORIANO, <i>Christelle Cazaux-Kowalski</i>	38
II,3. IL CONCETTO DI MUSICOLOGIA: BOEZIO, <i>Paolo Gozza</i>	42
II,4. AGOSTINO. LA MUSICA, I NUMERI E LA RELAZIONE, <i>Massimo Parodi</i>	44
II,5. CANTO LITURGICO E POLITICA IMPERIALE CAROLINGIA, <i>Cesarino Ruini</i>	46
II,6. LA NASCITA DELLA SCRITTURA MUSICALE, <i>Mauro Casadei Turroni Monti</i>	50
II,7. ICONOGRAFIA MUSICALE BIZANTINA, <i>Tilman Seebass</i>	54
II,8. CANTARE LA PAROLA: LA CANTILLAZIONE DELLE SACRE SCRITTURE, <i>Sandra Martani</i>	58
II,9. CANTORI BIZANTINI: L'ARCHETIPO DEL CORO DI ANGELI, <i>Neil Moran</i>	62
II,10. BISANZIO ALLE PORTE DI ROMA, <i>Sandra Martani</i>	64
II,11. LA PAROLA E L'INEFFABILE: L'ARTE PSALTICA, <i>Sandra Martani</i>	66
II,12. IL SIMANDRO, UNO «STRUMENTO» DEI MONASTERI BIZANTINI, <i>Emmanouil Giannopoulos</i>	70
II,13. I TRATTATI BIZANTINI DI TEORIA MUSICALE, <i>Christian Troelsgård</i>	72
III. L'EUROPA DEL ROMANICO, DEL GOTICO E DEL GREGORIANO	76
III,1. A SCUOLA DI MUSICA: UNA TEORIA PER LA PRATICA, <i>Cesarino Ruini</i>	78
III,2. MEMORIZZAZIONE DEL CANTO GREGORIANO, <i>Anna Maria Busse Berger</i>	82
III,3. IL RUOLO DEI BENEDETTINI, <i>Giacomo Baroffio</i>	84
III,4. LE CHIESE ROMANICHE, «CULLE» DEL CANTO GREGORIANO, <i>Ettore Cirillo e Francesco Martellotta</i>	88
III,5. MUSICA, LITURGIA E SPAZIO ARCHITETTONICO: L'ESEMPIO DELLA CATTEDRALE DI CHARTRES, <i>Margot E. Fassler</i>	92
III,6. ARCHITETTURA E MUSICA: IL LINGUAGGIO SIMBOLICO, <i>Vasco Zara</i>	96
III,7. VOCI: VOCE DELL'UOMO, VOCE DELLA NATURA, <i>Jean-Marie Fritz</i>	102
III,8. GIOVANI CANTORI NEI MONASTERI E NELLE CATTEDRALI, <i>Susan Boynton</i>	104
III,9. MUSICA E LITURGIA NEI MONASTERI FEMMINILI, <i>Stefania Roncroffi</i>	106
III,10. LA MUSICA NELLE ILLUSTRAZIONI DEI MANOSCRITTI, <i>Tilman Seebass</i>	110
III,11. «CANTATE, EXULTATE, JUBILATE, PSALLITE»: TROPI E SEQUENZE, <i>David Hiley</i>	116
III,12. CANTO GREGORIANO E CULTO DEI SANTI, <i>Stefania Roncroffi</i>	120
III,13. LE <i>HISTORIAE</i> NEI PAESI BASSI, <i>Pieter Mannaerts</i>	122
III,14. SCULTURA, AFFRESCHI, ARTI MINORI, <i>Tilman Seebass</i>	126

III,15. LA SCOLASTICA E LA MUSICA, <i>Paolo Gozza</i>	130
III,16. ARCHITETTURA E MUSICA: ORDO, PONDUS ET MENSURA, <i>Vasco Zara</i>	132
III,17. LE «ARMONIE CELESTI» DELLE CATTEDRALI GOTICHE, <i>Ettore Cirillo e Francesco Martellotta</i>	136
IV. LUOGHI E FIGURE DELLA MUSICA MEDIEVALE	140
IV,1. CONCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE DEL SUONO NEL MEDIOEVO: DALL'UDITO AL PAESAGGIO SONORO, <i>Jean-Marie Fritz</i>	142
IV,2. LITURGIA NELLA CITTÀ. MUSICA NELLA CITTÀ, <i>Nils Holger Petersen</i>	146
IV,3. LA MUSICA COME STRUMENTO DRAMMATICO: IL DRAMMA LITURGICO, <i>Susan Rankin</i>	150
IV,4. MUSICA PER LA «FESTA DEI FOLLI»: MUSICA E DIVERTIMENTO, <i>Frédéric Billiet</i>	154
IV,5. IL GIULLARE: UN OGGETTO CULTURALE DEL MEDIOEVO, <i>Martine Clouzot</i>	160
IV,6. I TROVATORI: LA MUSICA NEL REPERTORIO LIRICO ROMANZO, <i>Sofia Lannutti</i>	164
IV,7. LE CANTIGAS DE SANTA MARÍA, <i>Manuel Pedro Ferreira</i>	168
IV,8. L'ORDINE TEUTONICO E LA MUSICA, <i>Paweł Gancarczyk</i>	170
IV,9. MUSICA E GUERRA, <i>Alan V. Murray</i>	174
IV,10. IL GIARDINO D'AMORE, <i>Ślawomira Żerańska-Kominek</i>	178
IV,11. MUSICOTERAPIA E MEDICINA MEDIEVALE, <i>Christopher Bonfield</i>	182
IV,12. IL SUONO DELLA SALUTE? MUSICA LITURGICA E OSPEDALI, <i>Christopher Bonfield</i>	186
IV,13. MALATTIA E SALUTE IN ILDEGARDA DI BINGEN, <i>Margot E. Fassler</i>	190
IV,14. LE IMMAGINI DEI MUSICISTI, <i>Martine Clouzot</i>	194
IV,15. LA MATERIA PRIMA SONORA: GLI STRUMENTI MUSICALI, <i>Elena Ferrari Barassi</i>	198
IV,16. INTERMEZZO: LE MUSICHE SENZA NOTE, <i>F. Alberto Gallo</i>	208
IV,17. IL SACRO E IL PROFANO NELLA PRODUZIONE DI CAMPANE, <i>Silvia Lusuardi Siena ed Elisabetta Neri</i>	210
IV,18. IL SUONO DELLE CAMPANE NELLO SPAZIO MEDIEVALE, <i>Vera Minazzi</i>	214
V. L'EUROPA POLIFONICA	218
V,1. LE POLIFONIE SEMPLICI, <i>Paola Dessì</i>	220
V,2. LA RICOSTRUZIONE DELL'ABBAZIA DI SAINT-DENIS: ASPETTI MUSICALI, RITUALI E POLITICI, <i>Anne Walters Robertson</i>	224
V,3. EVOLUZIONE DELLA SCRITTURA MUSICALE, <i>Mauro Casadei Turroni Monti</i>	228
V,4. L'ORGANUM A NOTRE-DAME-DE-PARIS E NEGLI ALTRI PAESI, <i>Alejandro Planchart</i>	232
V,5. TRA ORALITÀ E SCRITTURA: IL PROCESSO COMPOSITIVO DELLA POLIFONIA A NOTRE-DAME, <i>Anna Maria Busse Berger</i>	236
V,6. LARS NOVA FRANCESE, <i>Elizabeth Eva Leach</i>	240
V,7. GUILLAUME DE MACHAUT A REIMS, <i>Anne Walters Robertson</i>	242
V,8. ARCHITETTURA E MUSICA: ANALOGIE FRA PROCESSI COMPOSITIVI E ARCHITETTURA, <i>Vasco Zara</i>	244
V,9. IL CONTESTO INTELLETTUALE DELLA NOTAZIONE RITMICA, <i>Dorit Tanay</i>	246
V,10. MUSICA, CANTO DEGLI UCCELLI, NATURA, <i>Elizabeth Eva Leach</i>	248
V,11. VERSO EST, LA POLIFONIA IN POLONIA, <i>Paweł Gancarczyk</i>	250
V,12. L'ITALIA DELL'ARS NOVA, <i>Alessandra Fiori</i>	254
RISCOPERTA E «INVENZIONE» DELL'ANTICHITÀ NELL'IMMAGINARIO MUSICALE UMANISTICO, <i>Nicoletta Guidobaldi</i>	260
EREDITÀ DELLA MUSICA MEDIEVALE. CONCLUSIONI, <i>F. Alberto Gallo</i>	267
NOTE E BIBLIO-DISCOGRAFIA	268
NDICE DEI NOMI DI LUOGO E DI PERSONA	279

# IV,17. IL SACRO E IL PROFANO NELLA PRODUZIONE DI CAMPANE

Silvia Lusuardi Siena ed Elisabetta Neri

Il paesaggio sonoro medievale comincia ad essere connotato dalle campane nel VI secolo, quando le fonti storiche distinguono i *tintinnabula* (campanelli) di epoca romana da un nuovo oggetto, chiamato, a seconda degli ambiti geografico-culturali e anche della funzione: *signum*, allusione al ruolo simbolico di richiamo alla preghiera; *glocca*, termine germanico dalla radice «battere» che forse richiama le campane in lamine battute di ambito transalpino; *campana*, un neologismo mutuato probabilmente dai classici *vasa campana*, analoghi per forma, materiale bronzeo e produzione<sup>1</sup>. Non si conosce però finora quale sia il corrispettivo materiale di questi oggetti, né quale siano gli *atelier* artigianali in cui sono stati prodotti; tuttavia, dato che tutte le attestazioni scritte più antiche sono di ambito monastico, si può ipotizzare che le prime campane del Medioevo europeo siano state realizzate nei monasteri, tradizionali centri di custodia e reinterpretazione della classicità anche dal punto di vista tecnologico, e introdotti altrove come eccezionale dono munifico<sup>2</sup>.

Al VII secolo in ambito germanico (Colonia, San Gallo) e merovingio (Noyon, Stival presso Pontivy, Saint-Étienne de Sens) risalgono le prime campane in lamine battute di ferro o di rame, di dimensioni modeste (massimo 40 cm di diametro). Solo papa Stefano II (752-757) dota la basilica vaticana di tre *signa*, inaugurando l'istituzionalizzazione della campana come richiamo alla preghiera in tutta la cristianità, poi compiuta nei secoli successivi<sup>3</sup>. La diffusione del fenomeno comincia così a lasciare tracce materiali più consistenti, riconoscibili nell'indagine archeologica: all'interno delle chiese altomedievali sono state ritrovate numerose fornaci temporanee per realizzare le campane. Pochissime sono invece le campane altomedievali conservate, a causa della frequente rifusione per il riciclo del bronzo; la più antica realizzata a fusione finora nota è quella di Canino (Viterbo), risalente a fine VIII-inizi IX secolo. Contemporaneamente però in alcune aree del Nord Europa, ancora per qualche decennio, si continuano a realizzare campane in lamine battute e saldate, come quella di Cashel (Irlanda).

I resti del processo di produzione, messi in luce soprattutto in occasione dei numerosi scavi realizzati all'interno delle chiese dagli anni Settanta ad oggi, permettono di ricostruire la tecnica artigianale per realizzare le campane in bronzo fuso. Si tratta essenzialmente di forni effimeri per la cottura degli stampi realizzati in fossa, forni per la fusione del metallo, fosse senza traccia di rubefazione in cui avveniva solo la gettata. Le strutture erano per lo più usate per un tempo limitato e, una volta utilizzate, venivano parzialmente demolite e obliterate con gli scarti del processo.

È possibile interpretare in maniera articolata questi resti archeologici grazie, oltre che all'osservazione delle pochissime fonderie per campane in cui questo antico sapere viene ancora oggi perpe-



1

1. Campana rinvenuta a Canino, in provincia di Viterbo; VIII-IX secolo, bronzo, fusione a cera persa. La campana è conservata ai Musei Vaticani.



2

2. Campana di Cashel in Irlanda, IX secolo, ferro, lamine battute. National Museum, Dublino.

3. La carta mostra la localizzazione delle fornaci per campane attestate archeologicamente in Italia settentrionale tra l'VIII e il XVIII secolo, con visualizzazione delle fonderie stabili e delle tipologie tecniche degli impianti. Il simbolo che indica la tipologia tecnica viene sovrapposto al quadratino bianco per indicare la presenza di un fonderia stabile.

tuato<sup>4</sup>, alle nozioni fornite da Teofilo, un monaco di area germanica del XII secolo, nel *De diversis artibus* – manuale tecnico sull'artigianato del vetro, del metallo e dell'oreficeria – e da Biringuccio, chimico senese del XVI secolo, nella *Pirotechnia* – raccolta sui saperi metallurgici<sup>5</sup>. Sebbene Teofilo e Biringuccio siano due intellettuali che hanno composto le loro opere sulla base di quanto visto fare o sentito dire per orientare le scelte di chi



4. Cavaion in provincia di Verona, chiesa della Badia di San Michele: impianto produttivo per campane (fornello in fossa per la cottura degli stampi e per la gettata) del XIII secolo. (Foto della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto).

5. Illasi in provincia di Verona, Oratorio di San Rocco: impianto produttivo per campane (fornello per la fusione del metallo e fossa di fusione per due campane) del XVI secolo. (Foto della Soprintendenza per i Beni Archeologici del Veneto).

commissionava un manufatto artistico, si nota una precisa corrispondenza tra resti archeologici e testi: i trattati, nonostante il diverso cronologico con cui sono stati redatti, descrivono tecniche già praticate nell'VIII-IX secolo. Quella riportata da Teofilo, erede forse della grande bronzistica classica, prevedeva la realizzazione di uno stampo con anima in cera, una cottura in fossa su fornello su cui, senza spostamenti, avveniva la gettata dopo aver interrato gli stampi. Quella di Biringuccio, già presentata dall'autore con un numero notevole di varianti (tornio orizzontale o verticale, cottura in fossa o fuori fossa, ecc.) prevedeva la realizzazione di uno stampo con anima in argilla.

Come però Platone fa dire a Socrate nel *Fedro*, la parola non può insegnare un mestiere. Gli apprendisti guardavano i gesti dei maestri, spesso padri o parenti intimi: come ancora oggi nelle fonderie attive, la trasmissione del sapere è solo verso pochi fidati che possano tener nascosti i segreti di bottega.

6. *Illustrazione del processo produttivo descritto da Teofilo nel XII secolo nel De diversis artibus, III, 85:*

a, b. *Modellazione dello stampo*

c. *Costruzione della fornace*

d. *Cottura dello stampo nel luogo in cui avverrà la gettata.*

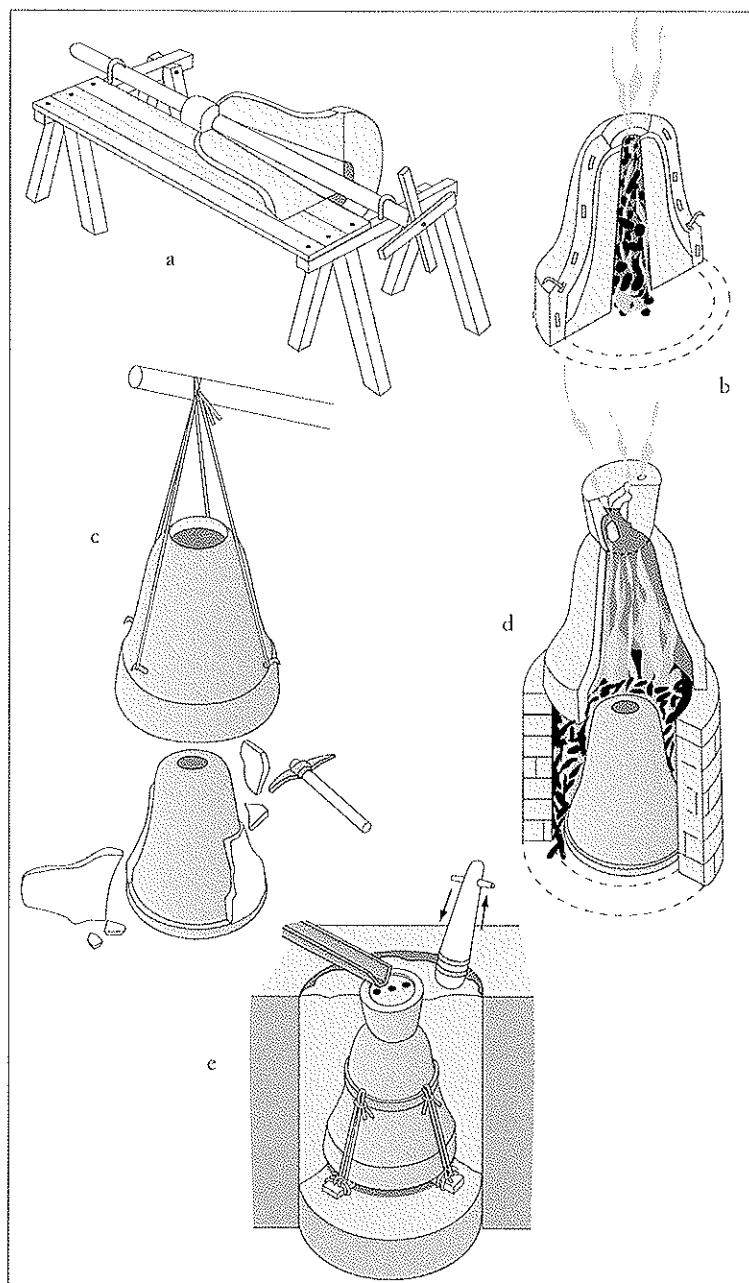
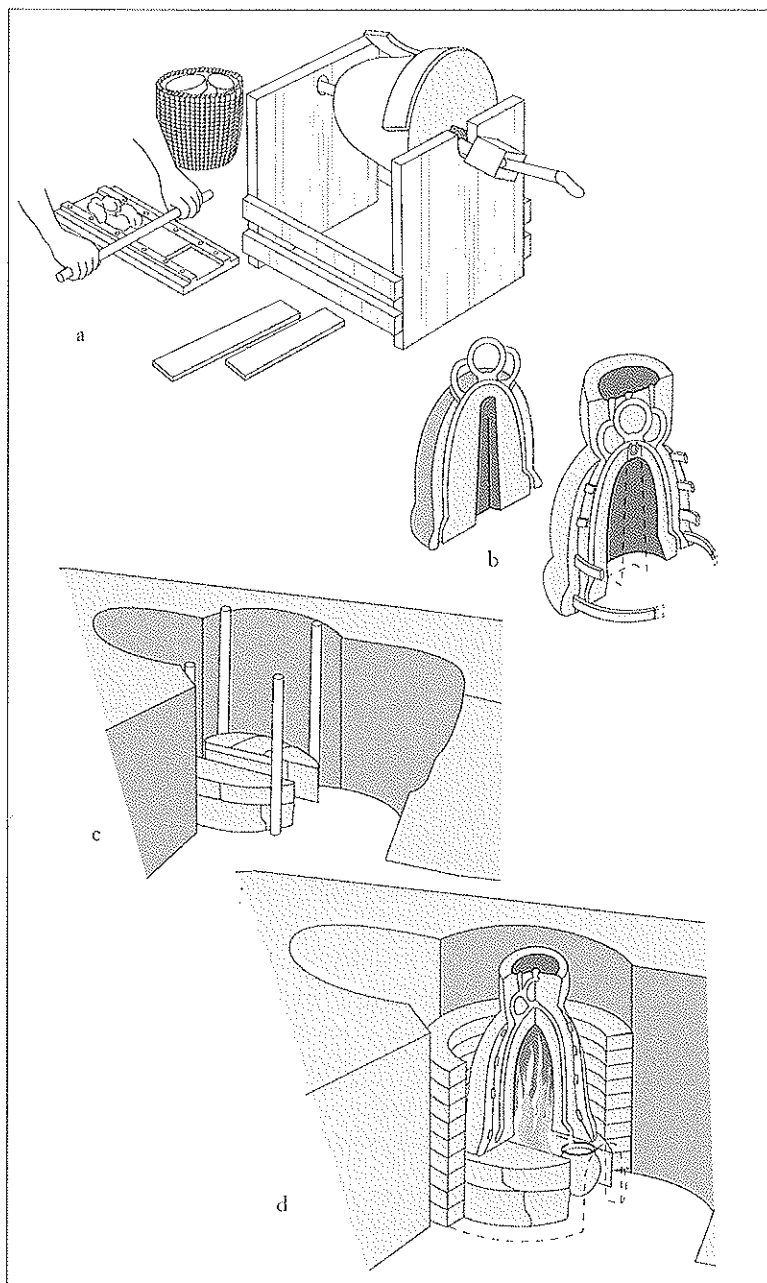
7. *Illustrazione del processo produttivo descritto nel XVI secolo da Biringuccio nella Pirotechnia, VI, 10:*

a, b. *Modellazione dello stampo*

c, d. *Separazione e cottura degli stampi*

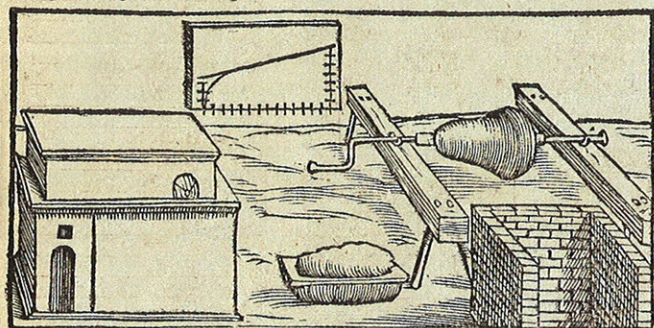
e. *Gettata*

(Schemi ridisegnati da D. Blandino dai disegni di Remo Rabin).



8. Pagina dalla *Pirotechnia di Biringuccio dal capitolo dedicato alle forme ed alle dimensioni delle campane*.  
 Vannoccio Biringuccio, *Pirotechnia*, VI, 13, Sessa, Venezia 1558.  
 Collezione privata.

**DI FAR LE FOR. DELLE CAMPA.** 98  
 venienti grossezze, & che la sia per tutto equale, & gittata i vn tratto, accio sia nell'orlo & in ogn'altra parte schietta, & che la sia ben netta da ogni pellicula di cenere & di terra, ancor che habbi il suo battaglio proportionato alla sua grandezza, & che la sia biligata da poterli dare facilmente il moto. Dellequali vltime due parti, alli luochi loro, penso diruene largamente, come cose importati. Restamiui a dire come le campane fatte di nuouo suonado per spatio d'uno anno sepre migliorano, & di questo ne è causa l'assodar, che per il colpo fa il battaglio nell'orlo, & anco perche, se alcuno porretto in el gitto vien fatto, l'acqua che pioue, componendo materia simile a ruggine, il tura.



Hora appresso à quanto v'hò detto, ancor che forse effere doueua la prima cosa, cõe fondaméto di talle arte, vi vogli mostrare li gradi del

9. Capolettera miniata da un pontificale del XIV secolo che raffigura il rito della benedizione della campana.  
 Ms. Typ 0001, f. 27v, Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.



Inoltre, siccome l'arte di fondere campane fino alle soglie dell'epoca moderna è stata anche e soprattutto itinerante, gli artigiani si trovano a risolvere problemi di volta in volta diversi (dalla consistenza dell'argilla, alla scelta del luogo per posizionare l'impianto): devono perciò, tentando e talvolta sbagliando, trovare soluzioni idonee alla realtà in cui si trovano ad operare. La ricerca archeologica è in grado di testimoniare questi tentativi. Ad esempio, per realizzare una lega con il metallo disponibile o cercando di abbassare il punto di fusione per risparmiare la legna, a Sclavons (Pordenone) gli artigiani usano troppo piombo e la fusione non riesce<sup>6</sup>.

Una varietà straordinaria talvolta riconducibile a tradizioni che vanno distinguendosi in base al portato culturale dell'area regionale o all'esperienza accumulata di famiglie di cui la realtà materiale restituisce tracce, ma non il nome, o ancora a esigenze ambientali o a miglioramenti dettati dall'esperienza. Gli artigiani però migliorano senza conoscerne la causa scientifica e quindi rimangono legati a pratiche scaramantiche, apotropaiche, connesse forse a rituali pagani del fuoco e del metallo. Il fatto stesso di fondere in chiesa, di ritornare a fondere a distanza di secoli, non solo nello stesso edificio, ma anche dove le precedenti gettate erano riuscite, di esorcizzare il metallo con un rituale noto dall'VIII secolo<sup>7</sup>, ricordano come fondere una campana fosse percepito quasi come una magia: un rito sacro di trasformazione

del maligno metallo, estratto dagli inferi, in un oggetto simbolo della comunità dei fedeli. Una metamorfosi che può riuscire solo sotto la protezione di Dio; pertanto l'artigiano, fiero del miracolo della sua opera, firma le campane, lasciando la traccia di sé e della sua bottega<sup>8</sup>.

D'altronde la fusione di una campana, stando a quanto ci riferiscono alcuni documenti come il quaderno dei Camerari di Gemona (Udine)<sup>9</sup>, aveva tempi molto prolungati, che superavano anche l'anno, e richiedeva, prima di realizzare le strutture produttive, il faticoso approvvigionamento del materiale, onerosa spesa per il committente. Le maestranze alloctone quindi si stanziavano sul luogo in cui erano chiamate a lavorare e coinvolgevano in alcune fasi delle operazioni artigiani locali. Per il costo, l'attesa, il valore simbolico del manufatto, la fusione della campana era un atto vissuto collettivamente, un rito a cui partecipavano – come testimonia anche la posizione assiale degli impianti emersi dai ritrovamenti nelle chiese –, oltre agli artigiani, il committente, il sacerdote che benediceva, l'intera comunità che avrebbe fruito dei suoni della campana. Proprio il suono costituisce il vero plusvalore della campana, scandendo il tempo e richiamando a Dio, padrone del tempo. Per questo gli artigiani si ingegnano, variando sagome e spessori, perché la campana produca non solo un semplice segnale, come nel primo alto Medioevo, ma una musica armoniosa con diversi significati.