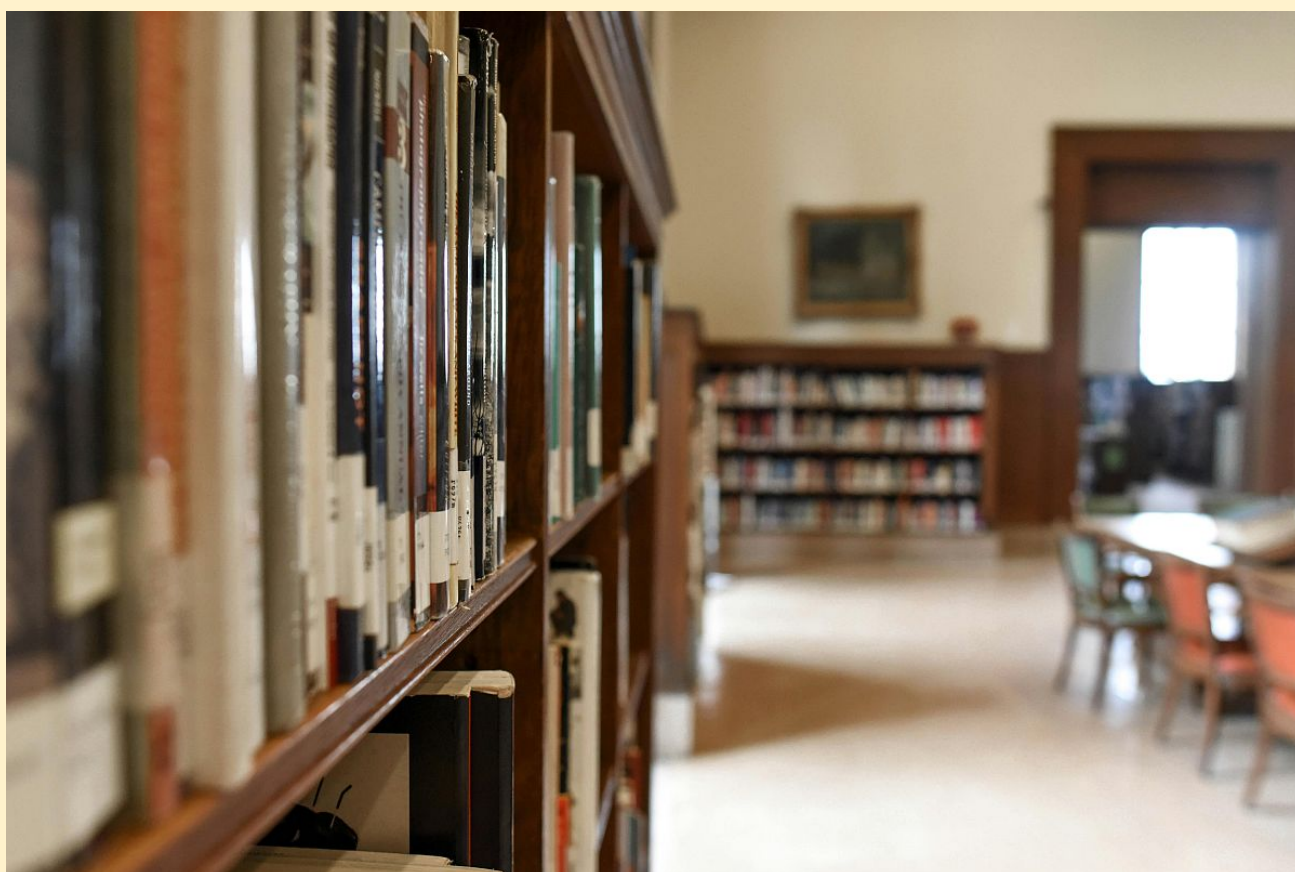


PER CONOSCERE

# *Evoluzione e crisi della forma canzone sacra e devozionale*

*Analisi storico-critica diacronica dalla tradizione medievale alla prassi  
contemporanea*

Carlo Paniccà



## Indice

Introduzione	8	I canti devozionali del Llibre vermell de Montserrat . . . . .	10
La forma <i>canzone</i> : definizione e caratteristiche	8	<b>L'evoluzione della forma canzone nel XVI secolo</b>	<b>11</b>
Origine e prime strutture della canzone	9	Le Piaie Cantiones . . . . .	11
Dalla ballata alla lauda . . . . .	9	La canzone devozionale sacra nel Tempio Armonico della Beatissima Vergine . . . . .	12
La cantiga iberica . . . . .	10	La canzone aristocratica del <i>Cancionero del     Duque de Calabria (Cancionero de Uppsala)</i>	14

Dalla polifonia oratoriale alla monodia missionaria: l'evoluzione della "forma canzone"	14
La canzone devozionale nel XIX secolo e nel periodo pre-conciliare	15
La canzone liturgica nel periodo post-Concilio Vaticano II: trasformazioni formali, criticità estetiche e prospettive musicologiche	16
La canzone liturgica nel contesto post-conciliare	16
Semplificazione formale e declino della com- plessità musicale . . . . .	16
Considerazioni conclusive	17
Bibliografia	17

## Introduzione

**L**A canzone, intesa come forma musicale e testuale, ha conosciuto nel corso dei secoli un'evoluzione complessa e non lineare, legata ai profondi mutamenti culturali, religiosi e sociali dei contesti in cui si è sviluppata. Piuttosto che configurarsi come un genere stabile e rigidamente definito, essa si presenta come una realtà storicamente dinamica, capace di assumere strutture, funzioni e significati differenti in relazione agli ambiti di utilizzo e alle finalità comunicative cui è stata di volta in volta destinata.

Il presente studio si propone di ricostruire l'evoluzione della forma canzone sacra e devozionale dalla tradizione medievale fino alla prassi contemporanea, ponendo attenzione non solo ai cambiamenti formali e stilistici che ne hanno accompagnato lo sviluppo, ma anche alle trasformazioni funzionali che ne hanno progressivamente ridefinito il ruolo. In particolare, l'analisi intende mettere in luce come la canzone si sia affermata storicamente come strumento privilegiato della devozione popolare e della catechesi, collocandosi in una posizione distinta rispetto alle forme musicali proprie della liturgia, pur intrattenendo con esse un rapporto costante e talvolta problematico.

Nel corso dei secoli, la funzione devozionale ha consentito alla canzone di svolgere un ruolo significativo nella partecipazione comunitaria, favorendone la diffusione in ambiti extra-liturgici quali processioni, pratiche confraternali e momenti di preghiera collettiva. Tuttavia, soprattutto in epoca recente, il progressivo ampliamento del suo impiego all'interno della prassi celebrativa solleva interrogativi di natura storica, estetica e teologica, che rendono necessario un esame critico

del suo rapporto con la tradizione musicale della Chiesa. In questa prospettiva, il lavoro non si limita a una ricognizione descrittiva dei repertori, ma assume consapevolmente un taglio storico-critico, volto a individuare continuità, trasformazioni e momenti di discontinuità nello sviluppo della forma canzone.

La ricerca si basa sull'analisi di fonti storiche primarie, manoscritti e raccolte musicali, nonché sul confronto con studi musicologici e documenti normativi di ambito ecclesiastico. Attraverso un approccio diacronico e comparativo, l'obiettivo è quello di offrire una lettura articolata dell'evoluzione della forma canzone sacra e devozionale, contribuendo a una riflessione più ampia sul suo ruolo, sulle sue potenzialità e sui suoi limiti nel contesto della musica sacra occidentale.

## La forma canzone: definizione e caratteristiche

Per comprendere l'evoluzione della canzone è necessario definire preliminarmente le sue principali caratteristiche strutturali, tanto sul piano musicale quanto su quello testuale. Nel contesto medievale, la canzone si configura come una forma destinata al canto, che può presentarsi in veste monodica o polifonica, a seconda dell'ambiente di produzione e delle finalità esecutive. Essa si sviluppa all'interno di tradizioni differenti, assumendo connotazioni religiose, cortesi o popolari, ma conservando alcuni tratti formali ricorrenti che ne facilitano la diffusione e la trasmissione.

Dal punto di vista musicale, la canzone è caratterizzata dalla ripetizione tematica, dall'impiego di formule melodiche riconoscibili e da una struttura ritmica generalmente chiara e regolare. Tali elementi contribuiscono a renderla facilmente memorizzabile, favorendone l'apprendimento orale e l'uso collettivo, soprattutto nei contesti non colti o non specialistici<sup>1</sup>. La semplicità relativa del profilo melodico non implica necessariamente povertà espressiva, ma risponde a esigenze funzionali legate alla partecipazione e alla comprensibilità.

Sul piano testuale, la canzone si articola generalmente in una successione di strofe di uguale o simile struttura metrica, spesso accompagnate dalla presenza di un ritornello che riprende l'*incipit* o un nucleo tematico centrale. Questa organizzazione formale permette di rafforzare il contenuto poetico o devozionale del testo, creando un equilibrio tra varietà e ripetizione che sostiene la funzione comunicativa del canto. In ambito religioso, tale struttura si rivela particolarmente efficace

1 J. Gelineau, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, Cerf, 1962

nel favorire la memorizzazione dei contenuti dottrinali e la partecipazione attiva dei fedeli<sup>2</sup>.

Nel loro insieme, queste caratteristiche musicali e testuali consentono di riconoscere nella canzone una forma flessibile e adattabile, capace di rispondere a esigenze espressive e funzionali differenti. Proprio questa duttilità spiega la sua ampia diffusione nel corso dei secoli e il suo radicamento nei contesti di devozione e di canto comunitario, costituendo il presupposto storico per le successive trasformazioni della forma canzone nei diversi ambiti culturali e religiosi.

### Origine e prime strutture della canzone

Si presuppone che la canzone nasca originariamente come un genere poetico destinato al canto. I primi esempi a noi trasmessi mediante i documenti risalgono tra l'XI e il XIII secolo, e la lingua usata è l'occitano (o lingua d'oc). È l'opera compiuta dai *trovatori*, i poeti-musicisti, in Provenza (Francia meridionale)<sup>3</sup>.

#### Dalla ballata alla lauda

A livello testuale-poetico-musicale si può affermare che la forma canzone trae origine e si sviluppa dalla *ballata*<sup>4</sup>, forma nata per il movimento. Era un testo poetico in musica strutturato in strofe (stanze) e alternate ad un ritornello (ripresa).

Questa semplice struttura viene presa in prestito e fatta propria anche a livello devozionale con la *lauda*, la forma di espressione religiosa popolare per eccellenza. Veniva cantata durante le processioni o nelle riunioni delle confraternite (i "Laudesi")<sup>5</sup>. Molti manoscritti, come il celebre *Laudario di Cortona* (ca. 1270-1297), ci

hanno permesso di poter comprendere la linea melodica grazie alla notazione musicale su tetragramma. La musica serviva a rendere il testo facile da memorizzare per il popolo analfabeta. Era, a tutti gli effetti, una *canzone sacra*.

Del *Laudario di Cortona* occorre dare alcuni ulteriori spunti di approfondimento. Meglio conosciuto come *manoscritto 91* della Biblioteca Comunale di Cortona, questo non è solo un reperto museale, ma una vera e propria "fotografia" sonora medioevale della canzone sacra. Il manoscritto contiene sessantasei laudi, di cui quarantaquattro nella prima parte con notazione musicale, tra cui la celeberrima "*Sia laudato San Francesco*", che testimonia il legame profondo tra la lauda e il francescanesimo. Raccoglie canzoni devozionali in volgare italiano, caratterizzate da testi mariani e da melodie semplici, monodiche, facilmente cantabili. L'esempio di *Ave donna santissima* mostra un uso sistematico della ripetizione melodica per ogni strofa, con occasionali ritornelli. Il contesto storico riflette una comunità religiosa urbana che utilizza la canzone per devozione privata e pubblica, in confraternite e celebrazioni religiose.



Figura 1. *Ave donna santissima*, in *Laudario di Cortona*, ms. 91, Cortona, Biblioteca del Comune e dell'Accademia Etrusca, f. 5r.

Da sottolineare l'ambiguità della notazione del manoscritto 91 che ha condotto ad errori di trascrizione in notazione moderna. Sebbene il tetragramma fosse ormai lo standard, nel *Laudario di Cortona* la scrittura

2 R. Monterosso, *La musica nella liturgia*, Torino, SEI, 1958.

3 Tra i protagonisti più significativi della lirica trobadorica si colloca Guglielmo IX d'Aquitania (1071-1127), generalmente considerato il primo trovatore di cui si conservino componimenti. In quanto duca d'Aquitania, uno dei più potenti signori dell'Europa del tempo, il suo utilizzo del volgare occitano in ambito poetico-musicale contribuì in modo determinante alla diffusione della *cansó* nelle corti aristocratiche. I suoi testi oscillano tra registri di erotismo goliardico e le prime formulazioni dell'amor cortese, ponendo le basi formali e tematiche della lirica trobadorica.

Tra i continuatori più autorevoli si distingue Bernard de Ventadorn (1135-1194), attivo nell'ambiente cortese legato a Eleonora d'Aquitania; la sua *Can vei la lauzeta mover* è tradizionalmente considerata uno degli esempi più rappresentativi della *canso trobadorica*. Jaufré Rudel (XII secolo) è invece noto per l'elaborazione del tema dell'*amor de lonh*, divenuto centrale nella ricezione simbolica della lirica cortese medioevale.

4 F.A. Gallo, *La musica nel Medioevo*, Bologna, Il Mulino

5 G. Cattin, *Musica e liturgia nel Medioevo*, Padova, Libreria Editrice Vaticana / Edizioni Messaggero Padova, 1983

è spesso approssimativa. Il copista talvolta omette la chiave o la sposta senza preavviso. Questo costringe i musicologi moderni a un lavoro di “deduzione melodica”<sup>6</sup>, basato sulla struttura degli intervalli, il confronto con altri manoscritti (come il *Laudario Magliabechiano*), la logica modale dell’epoca.

### La cantiga iberica

Come la lauda in Italia, la *cantiga* era l’equivalente in territorio iberico specialmente quella con testo in galego-portoghese. Nasce per essere eseguita nelle corti con l’accompagnamento di strumenti come liuti, arpe e ribeche, ma subisce presto la trasformazione in canzone sacra. L’esempio più importante è costituito dal manoscritto conosciuto come *Cantigas de Santa Maria*<sup>7</sup>, una raccolta di quattrocentoventi *cantigas* in galiziano-portoghese dedicate alla Vergine Maria di cui si attribuisce la paternità ad Alfonso X detto *el sabio*<sup>8</sup>. I codici contengono non solo i testi e la musica, ma anche splendide miniature che ritraggono i musicisti mentre suonano molti strumenti dell’epoca. Le *Cantigas de Santa Maria* rappresentano un primo esempio organico di canzoni devozionali dedicate alla Vergine Maria. Uniscono testo poetico e melodia in schemi di strofe con eventuali ritornelli. Un esempio è la cantiga *Santa Maria strela do dia*, che mostra la tipica alternanza strofa-ritornello. La struttura formale è chiara: strofa di quattro versi, ciascuno con melodia propria ma unificata da un ritornello che chiude la sezione. La funzione era devozionale, mirata a raccontare miracoli della Vergine e stimolare la partecipazione collettiva.

6 M. Gozzi, *Sulla necessità di una nuova edizione del laudario di Cortona*, in *Philomusica on-line* 9/2 - Sezione I/114-174, Atti del VI Seminario Internazionale di Filologia Musicale. «La filologia musicale oggi: il retaggio storico e le nuove prospettive», <http://www.examenapium.it/laudi/Gozzi2010.pdf>

7 *Cantigas de Santa Maria*, codice di Toledo, Biblioteca Capitolare di Toledo, ms. 7, riproduzione digitale consultabile su IMSLP: <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/408617/vg62> (ultima consultazione: 13/01/2026).

8 Alfonso X (1221-1284), figlio di Ferdinando III e Beatrice di Svevia, fu re di Castiglia e León dal 1252 al 1284. Sovrano di straordinaria rilevanza culturale, promosse un vasto programma di rinnovamento intellettuale, favorendo l’attività della cosiddetta Scuola di Traduttori di Toledo e imponendo l’uso del castigliano in ambito giuridico, storiografico e scientifico. Alle *Cantigas de Santa Maria* è tradizionalmente attribuita la sua paternità; la critica concorda tuttavia nel riconoscergli soprattutto un ruolo di coordinatore e committente, più che di autore unico. È tuttavia verosimile una sua partecipazione diretta ad alcune composizioni, in particolare alle *Cantigas de Loor*, come suggeriscono sia il carattere più personale di tali testi sia la ricorrente raffigurazione del sovrano nei codici come “autore intellettuale” e direttore dell’impresa poetico-musicale.



Figura 2. *Santa Maria strela do dia*, in *Cantigas de Santa Maria*, ms. 7, Toledo, Biblioteca Capitolare, f. 156v.

La struttura predominante nelle *Cantigas de Santa Maria* è quella dello *zajal* (di origine arabo-andalusa), che in Europa si evolve nella forma del *virelai*<sup>9</sup>.

La forma tipica dello *zajal* segue lo schema composto dai seguenti elementi:

- l’*estribillo* (ritornello) che introduce il tema e viene ripetuto dopo ogni strofa;
- la *mudanza* (*Mutazione*), cioè a prima parte della strofa, spesso divisa in due piedi con rime proprie;
- la *vuelta* (ritorno), l’ultima parte della strofa che riprende la rima e la melodia del ritornello.

### I canti devozionali del *Llibre vermell de Montserrat*

Altro esempio documentale medioevale lo troviamo nel *Llibre Vermell de Montserrat*<sup>10</sup> (fine XIV secolo) che co-

9 M.S. Lannutti, *Poesia lirica romanza medievale*, Bologna, Il Mulino, 2011

10 *Llibre Vermell de Montserrat*. Riproduzione del ms. 1, Biblioteca Virtual Miguel de Servantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/llibre-vermell-de-montserrat--0/html/> (consultato il 13/01/2026).

stituisce una raccolta di canti devozionali destinati ai pellegrini del Monastero di Montserrat.

Analizzare l'evoluzione della forma canzone tra le *Cantigas de Santa Maria* (Galizia, XIII secolo) e il *Llibre Vermell de Montserrat* (Catalogna, XIV secolo) significa tracciare il passaggio da una lirica trobadorica spiritualizzata a una forma di devozione più popolare e comunitaria. Entrambe le raccolte rappresentano l'apice della musica medievale iberica, ma presentano differenze strutturali e funzionali significative.

Composto alla fine del XIV secolo<sup>11</sup> per i pellegrini del monastero di Montserrat, il "*Libro Rosso*" ha una finalità pratica: offrire canti "onesti e devoti" per sostituire i canti profani dei fedeli durante le veglie in chiesa. Qui la "canzone" diventa collettiva. Troviamo tre forme principali che sono riconducibili alla forma canzone:

- il *virelai*: simile alle *Cantigas*, ma più semplice e ritmico, pensato per essere danzato in cerchio (*ball redon*); un esempio celebre è *Stella Splendens* che rappresenta una struttura strofa-ritornello, pensata per facilitare il canto collettivo durante i pellegrinaggi;
- il *canone* (*caça*), una forma polifonica in cui le voci si rincorrono (ad esempio *Laudemus Virginem* o *Splendens ceptigera*), evoluzione tecnica notevole rispetto alla monodia prevalente del secolo precedente;
- il canto *Ad mortem festinamus*, caratterizzato da una struttura riconducibile alla danza circolare e da un marcato profilo ritmico, il cui tema moraleggiante sulla morte ha talvolta suggerito accostamenti alla tradizione della cosiddetta "danza macabra".

Il passaggio tra queste due raccolte segna la transizione dalla monodia aristocratica del pieno Medioevo alla polifonia e alla corallità popolare del tardo Medioevo. Mentre le *Cantigas* celebrano la Vergine come una "Signora" feudale attraverso il racconto dei suoi miracoli, il *Llibre Vermell* permette al fedele di partecipare attivamente al rito attraverso il corpo (la danza) e l'intreccio delle voci.

## L'evoluzione della forma canzone nel XVI secolo

### Le *Piae Cantiones*

L'evoluzione della forma musicale della canzone è rintracciabile anche attraverso lo studio e l'analisi della rac-

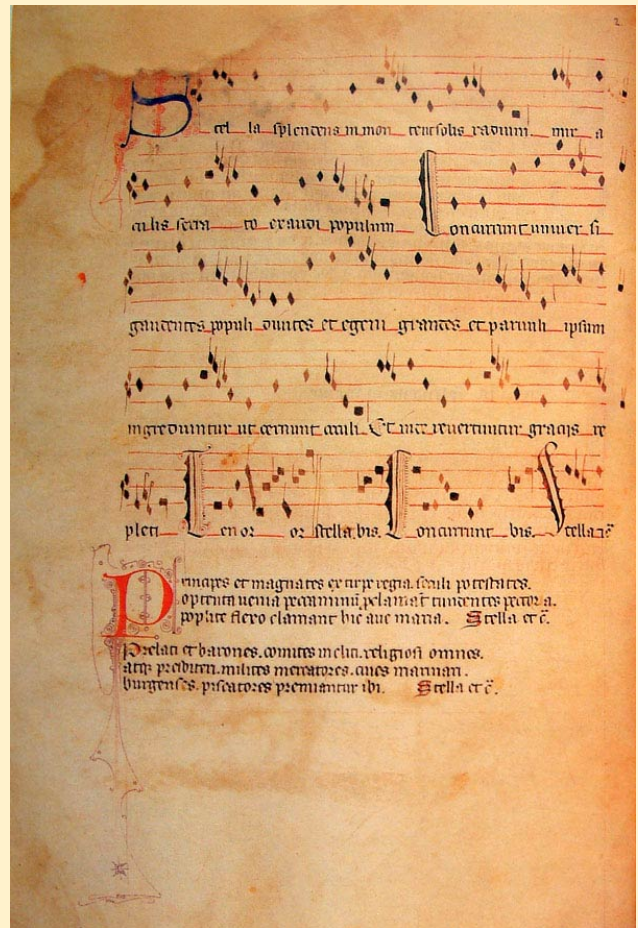


Figura 3. *Stella splendens*, in *Llibre vermell de Montserrat*, ms. 1, f.22v.

colta nord europea denominata *Piae Cantiones*<sup>12</sup> legata all'ambiente scolastico nordico, pubblicata a Greifswald

12 Il titolo completo dell'opera è "*Piae Cantiones ecclesiasticae et scholasticae veterum episcoporum, in inclyto regno Sueciae passim usurpatae, nuper studio viri cuiusdam reuerendissimi de ecclesia Dei & schola Aboensi optimè meriti accuratè a mendis correctae, & nunc primum in lucem editae*" che in italiano il testo può essere reso in questo modo: "Canti religiosi, ecclesiastici e scolastici degli antichi vescovi, ovunque in uso nell'illustre Regno di Svezia, recentemente corretti con cura dagli errori grazie allo studio di un uomo reverendissimo benemerito della Chiesa di Dio e della Scuola di Turku, e ora pubblicati per la prima volta". Il sottotitolo spiega che si tratta di brani comunemente usati nel regno di Svezia, recentemente corretti dagli errori con cura e pubblicati per la prima volta (nel 1582) per il bene della Chiesa e della scuola di Turku (Aboensi). Si tratta di una pubblicazione a stampa curata da Theodoricus Petri Nylandus e stampata a Greifswald (Germania). Ne esistono diverse copie originali. Tuttavia, i luoghi principali di conservazione e riferimento storico sono la Biblioteca Nazionale della Finlandia (Helsinki) dove si trovano gli esemplari più significativi, l'Università di Jyväskylä che conserva una delle copie originali del 1582 meglio preservate e la British Library (Londra) che possiede una copia che fu fondamentale per la riscoperta della raccolta in Europa occidentale a metà del XIX secolo.

11 Il manoscritto è generalmente datato alla fine del XIV secolo (1399); tuttavia, il repertorio in esso contenuto è comunemente ritenuto rappresentativo di una prassi musicale sviluppatasi in epoca anteriore, come suggeriscono caratteristiche stilistiche e funzionali dei canti.

nel 1582<sup>13</sup>. Questa raccolta finlandese-svedese raccoglie melodie sacre più antiche, risalenti a secoli precedenti. Dal punto di vista della forma musicale, le *Piae Cantiones* rappresentano un documento eccezionale perché fotografano il passaggio tra il Medioevo e il Rinascimento, conservando strutture che in altre parti d'Europa stavano già scomparendo. La raccolta contiene settanta-quattro canti. La maggior parte di essi segue queste due strutture:

- canti monodici (unisono): la maggior parte dei brani è scritta per una sola linea melodica. Si tratta di derivazioni del canto gregoriano o di canti popolari studenteschi, dove la melodia è semplice, lineare e facile da memorizzare.
- canti polifonici: una piccola parte (circa dodici brani) presenta una scrittura a due, tre o quattro voci. La tecnica utilizzata è quella del “*cantus fractus*”<sup>14</sup> o del contrappunto semplice, tipico delle scuole dell'epoca.

La struttura predominante è quella strofica. A differenza delle composizioni colte contemporanee, come i madrigali, qui la musica resta identica per ogni strofa del testo. Questo serviva a facilitare l'apprendimento a memoria da parte degli studenti e a rendere il canto adatto alle processioni o all'uso didattico.

Sebbene i testi siano medievali, la notazione delle *Piae Cantiones* introduce una precisione ritmica più moderna. Alcuni canti attestati nella raccolta, tra cui *Gaudete*, presentano strutture ritmiche binarie o ternarie marcate, riconducibili a modelli di danza popolare; la loro ampia diffusione in epoca moderna è tuttavia legata a successive rielaborazioni e riprese editoriali, che ne hanno favorito la circolazione nel repertorio contemporaneo. All'interno della raccolta, la “canzone” assume diverse funzioni che ne influenzano la forma:

13 *Piae Cantiones, ecclesiastici et scholastici choric canticum decem et octoginta ex integris vetustis episcoporum, monachorum, atque praecipuum iam abolitum ecclesiarum antiphonis, & ceteris plurimis quibusdam carminibus selecta*, 1582, riproduzione digitale su IMSLP, <https://imslp.org/wiki/Special:ImagefromIndex/780600/vg62> (consultato il 13/01/2026)

14 Il *cantus fractus* (letteralmente “canto spezzato”) è un concetto tecnico fondamentale per capire come la musica medievale si sia evoluta verso forme più moderne e ritmate, come quelle che troviamo nelle *Piae Cantiones*. Il *cantus fractus* rappresenta una deviazione dal “*cantus planus*” (il canto gregoriano tradizionale). Mentre il canto gregoriano originale è fluido e privo di una battuta regolare (ritmo libero), il *cantus fractus* “spezza” le note lunghe della melodia per assegnare loro dei valori ritmici precisi (note lunghe, brevi, semibrevi). Cfr. M. Gozzi (a cura di), *Cantus fractus italiano: un'antologia*, Musica Mensurabilis 4, Hildesheim - Zürich - New York, Olms, 2012.

- *cantiones*, canti per le festività (Natale, Pasqua);
- *canti scolastici*, composizioni che celebrano la vita studentesca, la primavera o la morale;
- *inni* e *sequenze*, cioè forme più rigorose derivate dalla liturgia cattolica.

La “forma canzone” delle *Piae Cantiones* è definibile come *cantio*, un genere di canto sacro non liturgico (o paraliturgico) in latino, caratterizzato da una melodia chiara, un ritmo regolare e una struttura strofica semplice. L'esempio *Gaudete*, citato prima, mostra la canzone come forma polifonica semplice: due parti principali con ritornello alternato e versi di quattro righe.



Figura 4. *Gaudete*, in *Piae Cantiones*, 1582, f. 81v

### La canzone devozionale sacra nel Tempio Armonico della Beatissima Vergine

Mentre le *Piae Cantiones* rappresentano la cristallizzazione di una tradizione medievale nordica, il *Tempio*

*Armonico della Beatissima Vergine*<sup>15</sup>, pubblicato a Roma nel 1599, a cura del beato Giovanni Giovenale Ancina<sup>16</sup> segna l'ingresso della "forma canzone" nella modernità barocca e nella spiritualità della Controriforma.

Se le *Piae Cantiones* usano il latino come lingua colta e scolastica, il *Tempio Armonico* utilizza il volgare italiano. La forma musicale non è più la "cantio" latina, ma la *lauda spirituale*. Questo risponde all'esigenza dell'Oratorio di San Filippo Neri (di cui Ancina faceva parte) di parlare direttamente al popolo e ai "secolari", usando una lingua comprensibile e affettiva.

Mentre la maggior parte dei brani delle *Piae Cantiones* è monodica, il *Tempio Armonico* stabilisce lo standard della polifonia a tre voci (solitamente due soprani e un basso):

- questa struttura è più ricca rispetto al *cantus fractus* medievale;
- permette un intreccio armonico che "muove gli affetti", pur rimanendo abbastanza semplice da essere cantata da dilettanti o piccoli gruppi devozionali.

Il beato Ancina introduce un meccanismo formale di particolare rilevanza per la canzone: il travestimento spirituale. A differenza delle *Piae Cantiones*, che conservano melodie antiche, Ancina prende spesso melodie di canzoni profane, madrigali e villanelle di successo (molto note al pubblico dell'epoca) e ne sostituisce il testo amoroso con un testo sacro con l'obiettivo di sfruttare la piacevolezza della musica "mondana" per elevare l'animo a Dio.

Nelle *Piae Cantiones*, il ritmo è squadrato e spesso "danzante". Nel *Tempio Armonico* emerge una marca-

ta attenzione alla chiarezza e all'efficacia della parola cantata, con una scrittura musicale orientata a mettere in rilievo il testo. Nella prefazione alla raccolta, il beato Ancina ammette la possibilità di eseguire i brani anche a voce sola con accompagnamento strumentale (lira da gamba o arpa), indicazione che la critica ha interpretato come segnale di una flessibilità esecutiva e di una sensibilità espressiva destinata a trovare pieno sviluppo solo nei primi decenni del Seicento

In questa raccolta, destinata alla devozione mariana, le canzoni sviluppano una maggiore complessità polifonica. "Perché non mi consoli" di Francesco Soto de Langa mostra una struttura in due parti principali con ritornello centrale, destinata alla meditazione privata e al canto corale. La melodia è lineare, ma arricchita da armonizzazioni semplici, sottolineando l'evoluzione della canzone verso un uso più sofisticato, pur mantenendo la funzione devozionale.

Figura 5. Perché non mi consoli, in *Tempio Armonico della Beatissima Vergine*, 1599, pag 41

15 G.G. Ancina, *Il Tempio Armonico della Beatissima Vergine*, Roma, 1599, riproduzione digitale dell'opera conservata presso il Museo internazionale e Biblioteca della musica (collocazione R.275) [http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/\\_R/R275/](http://www.bibliotecamusica.it/cmbm/viewschedatwbca.asp?path=/cmbm/images/ripro/gaspari/_R/R275/). La raccolta, di carattere antologico, riunisce composizioni devozionali mariane destinate all'uso oratoriano e comprende musiche di diversi autori attivi nell'ambiente romano di fine Cinquecento. L'opera si inserisce nel contesto della produzione musicale dell'Oratorio filippino e riflette un orientamento volto a coniugare chiarezza testuale, funzione devozionale e scrittura polifonica di alto livello.

16 Giovanni Giovenale Ancina (1545-1604), sacerdote oratoriano e in seguito vescovo di Saluzzo, fu una figura centrale dell'ambiente filippino romano di fine Cinquecento. Curatore del *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* (Roma, 1599), fu attivo nella promozione di una musica devozionale destinata all'uso oratoriano, attenta alla chiarezza del testo e alla funzione pastorale, in linea con gli orientamenti spirituali dell'Oratorio di San Filippo Neri.



gici e stilistici nel *Tempio Armonico* del beato Giovanni Giovenale Ancina (1599) e nelle *Canzoncine Spirituali* di sant'Alfonso Maria de' Liguori. Mentre il *Tempio Armonico della Beatissima Vergine* non è solo una raccolta di lodi, ma un'operazione di "bonifica spirituale" del repertorio profano con la semplificazione del contrappunto per favorire l'intelligibilità del testo (in linea con i dettami del Concilio di Trento). La "canzone" ancianiana è dunque un ibrido che cerca di elevare il diletto estetico a strumento di ascesi, rimanendo tuttavia ancorata a una prassi esecutiva che richiede una certa competenza vocale d'insieme.

Tra il Seicento e il Settecento, l'avvento della monodia accompagnata e il trionfo del teatro d'opera trasformano radicalmente la sensibilità uditiva. La forma canzone si svincola dalle tessiture polifoniche per abbracciare la linearità melodica. In questo contesto, la "canzone" inizia a mutuare la struttura dell'Aria d'opera (particolarmente nella variante della "canzone strofica"), semplificandone però le fioriture per renderla fruibile alle masse.

Con sant'Alfonso Maria de' Liguori<sup>22</sup>, la forma canzone subisce una metamorfosi definitiva, diventando un dispositivo pedagogico di straordinaria efficacia. Formatosi nel clima della Scuola Napoletana (ebbe tra i maestri Gaetano Greco<sup>23</sup>), operò una sintesi mirabile tra la nobiltà del linguaggio operistico e la schiettezza della tradizione popolare.

L'evoluzione formale alfonsiana si articola su tre direttrici:

- *semplificazione metrica*: si prediligono strofe brevi, settenari o ottonari, con schemi di rime immediati che facilitano la memorizzazione del dogma;
- *autonomia melodica*: a differenza del beato Giovanni Giovenale Ancina, sant'Alfonso Maria de' Liguori non si limita alla *contrafactio*, ma compone melodie origi-

nali di straordinaria freschezza. La struttura si evolve verso il modello strofico a ritornello, precursore della moderna forma canzone, dove la melodia funge da "vettore emotivo" per l'istruzione catechetica;

- *l'affetto e l'estetica*: se con il beato Ancina prevale il decoro della preghiera comunitaria, in sant'Alfonso Maria de' Liguori emerge la dimensione "affettiva" tipica del Settecento. La canzone diventa un colloquio intimo (si pensi al *Duetto tra l'anima e Gesù Cristo*), dove la linea vocale si fa carezzevole o drammatica, ricalcando le movenze del nascente stile pre-classico.

In conclusione, se Ancina utilizzava la canzone per "ordinare" il diletto musicale all'interno delle mura dell'Oratorio, de' Liguori la trasforma in uno strumento d'assalto missionario, portando la raffinatezza della tecnica napoletana nelle piazze e nelle campagne, segnando così il passaggio dalla lirica spirituale d'élite alla moderna canzone devozionale.

È opportuno rilevare come, almeno fino alla fine del XVIII secolo e per buona parte del XX, il repertorio canzonettistico sia rimasto confinato entro l'ambito devozionale e catechistico. Storicamente, la Chiesa ha operato una netta distinzione tra la *liturgia ufficiale* (regolata dal rigoroso primato del Canto Gregoriano e della polifonia classica) e le forme di pietà popolare. Mentre quest'ultime utilizzavano la lingua volgare per istruire i fedeli o accompagnare le processioni, la celebrazione eucaristica restava un territorio 'impermeabile', dove il latino e le forme fisse del *Proprium* e dell'*Ordinarium* impedivano alla canzone di varcare la soglia del rito propriamente detto.

### La canzone devozionale nel XIX secolo e nel periodo pre-conciliare

Nel corso del XIX secolo e fino alla vigilia del Concilio Vaticano II, la canzone devozionale si configura come un genere distinto dalla musica propriamente liturgica, pur mantenendo solidi legami strutturali con la tradizione innodica occidentale. Essa adotta prevalentemente forme strofiche regolari, spesso isometriche, con l'eventuale presenza di ritornelli, al fine di garantire una rapida memorizzazione e una partecipazione estesa dell'assemblea<sup>24</sup>. Dal punto di vista musicale, tali composizioni privilegiano un ambito melodico ristretto, un andamento prevalentemente sillabico e profili intervallari semplici, sostenuti da un linguaggio armonico elementare e funzionale, raramente caratterizzato da elaborazioni

22 Alfonso Maria de' Liguori (1696-1787), fondatore della Congregazione del Santissimo Redentore e vescovo di Sant'Agata de' Goti, è autore di un significativo corpus di canti devozionali in lingua italiana e dialettale, confluiti nelle *Canzoncine spirituali* (prima edizione organica ca. 1737). La sua produzione, destinata alla devozione popolare, si colloca nel contesto napoletano del XVIII secolo e mira a coniugare chiarezza testuale e semplicità formale; a questo ambito appartiene anche *Tu scendi dalle stelle*, rielaborazione del precedente *Quanno nasce Ninno*.

23 Gaetano Greco (Napoli, ca. 1657-1728), compositore, organista e didatta attivo nell'ambiente napoletano tra XVII e XVIII secolo, fu una figura di rilievo della cosiddetta Scuola Napoletana, noto soprattutto per la sua attività di insegnamento nei conservatori cittadini e per l'influenza esercitata sulla formazione musicale della generazione successiva.

24 Cfr. R. Monterosso, *La musica nella liturgia*, Torino, SEI, 1958

contrappuntistiche o modulazioni complesse<sup>25</sup>.

L'ampliamento della stampa musicale e la crescente circolazione di raccolte di canti religiosi nel XIX secolo contribuiscono in modo decisivo alla diffusione di questo repertorio, soprattutto nei contesti extra-liturgici quali devozioni popolari, processioni, novene e pratiche confraternali<sup>26</sup>. In tale prospettiva, la canzone devozionale assume una funzione comunicativa e catechetica, divenendo strumento privilegiato di trasmissione del contenuto religioso attraverso mezzi musicali immediati ed efficaci. Questa funzione favorisce una progressiva standardizzazione formale e stilistica, orientata all'accessibilità esecutiva, talvolta a scapito della complessità poetica e musicale, come osservato dalla storiografia musicologica e dalle fonti normative ecclesiastiche del periodo<sup>27</sup>.

Esempi di tale orientamento possono essere rintracciati negli inni ottocenteschi a struttura strofica regolare, analoghi - per concezione funzionale - agli *hymn tunes*<sup>28</sup> di ampia diffusione europea. Caratteristiche analoghe si riscontrano in numerosi canti devozionali in lingua volgare diffusi in ambito cattolico, spesso tramandati attraverso antologie popolari a stampa destinate all'uso assembleare<sup>29</sup>.

L'accento crescente sulla partecipazione attiva dei fedeli - principio che troverà una formulazione teologica esplicita solo con il Concilio Vaticano II - conduce già in epoca preconciliare a una sistematica semplificazione melodica e armonica della canzone devozionale<sup>30</sup>. Sebbene tale orientamento risponda a esigenze pastorali e comunicative, esso viene talora percepito come un impoverimento della forma musicale, soprattutto se confrontato con la ricchezza modale, simbolica e testuale del repertorio liturgico tradizionale, in particolare del canto

gregoriano e del grande repertorio sacro rinascimentale. Questa tensione tra accessibilità popolare e qualità artistica costituisce uno dei nodi centrali del dibattito sulla musica sacra tra XIX e XX secolo, come attestato sia dalla riflessione normativa culminante nell'enciclica *Musicae Sacrae Disciplina* di Pio XII, sia dagli studi storici sul movimento ceciliano e sulla musica religiosa di tradizione popolare<sup>31</sup>.

## La canzone liturgica nel periodo post-Concilio Vaticano II: trasformazioni formali, criticità estetiche e prospettive musicologiche

### La canzone liturgica nel contesto post-conciliare

Il Concilio Vaticano II (1962-1965) inaugura una fase di profondo ripensamento della prassi liturgica, nella quale la musica assume una funzione determinante nel promuovere la *participatio actuosa* dell'assemblea<sup>32</sup>. L'adozione delle lingue vernacolari e la riorganizzazione dei repertori tradizionali favoriscono una progressiva centralità della canzone liturgica, intesa come forma musicale capace di coniugare intelligibilità testuale e coinvolgimento comunitario.

Nel corso dei decenni successivi, tuttavia, l'affermazione della canzone come genere dominante conduce a un progressivo slittamento estetico e funzionale. In particolare, l'assimilazione di modelli provenienti dalla musica popolare contemporanea e dalla cultura mediatica determina una semplificazione marcata dei parametri musicali: *ambitus* melodici ridotti, strutture strofiche rigidamente reiterative, armonizzazioni fondate su successioni accordali standardizzate e ritmi riconducibili alla ballata moderna. Sebbene tali elementi facilitino l'esecuzione e la memorizzazione, essi risultano spesso in tensione con la dimensione simbolica e rituale dell'azione liturgica<sup>33</sup>.

### Semplificazione formale e declino della complessità musicale

Si individua in questo processo un uso quantitativamente e qualitativamente eccessivo della canzone liturgica, nel quale la priorità assegnata all'impatto emotivo immediato tende a subordinare il valore artistico e la densità teologica del testo musicale<sup>34</sup>. Ne consegue un ge-

25 Cfr. A. Piovano, *Storia della musica sacra*, Milano, Rugginenti, 1992

26 Cfr. G. Baroffio, «Canto e pietà popolare», in *Rivista Internazionale di Musica Sacra*, XXIII (2002)

27 Cfr. Pio XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, 25 dicembre 1955, nn. 59-66.

28 Con il termine *hymn tune* si indica la melodia destinata al canto di un inno, distinta dal testo, che può essere adattato a melodie diverse e viceversa. Le *hymn tunes* provengono da tradizioni differenti (corali luterani, salterio riformato, repertori rinascimentali e barocchi, produzione ottocentesca) e possono essere riutilizzate in contesti linguistici e confessionali diversi; esempi noti sono la melodia di *Adeste fideles (O Come, All Ye Faithful)* e *Ein feste Burg ist unser Gott*, attribuito a Martin Lutero.

29 Cfr. F. Luisi, *La musica religiosa in Italia nell'Ottocento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2001

30 Cfr. J. Gelineau, *Voix nouvelles pour la musique sacrée*, Paris, Cerf, 1964

31 Cfr. A. Bugnini, *La riforma liturgica (1948-1975)*, Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1983

32 Concilio Vaticano II, *Sacrosanctum Concilium*, nn. 14 e 30.

33 Cfr. J. Gelineau, *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, Cerf, 1962

34 Cfr. T. Day, *Why Catholics Can't Sing*, New York, Crossroad, 1990

nerale impoverimento sia sul piano poetico sia su quello compositivo: testi caratterizzati da un lessico elementare e da una forte ripetitività semantica, melodie costruite su moduli ricorrenti e facilmente riconoscibili, nonché impianti armonici uniformi che limitano lo sviluppo timbrico e polifonico.

Dal punto di vista storico-musicale, l'evoluzione della canzone liturgica nel secondo Novecento mostra un progressivo allontanamento dalle forme complesse che avevano caratterizzato la tradizione canora sacra occidentale, tanto in ambito monodico quanto polifonico. La riduzione della varietà ritmica, l'abbandono delle tecniche imitativo-contrappuntistiche e la marginalizzazione della polifonia vocale producono un appiattimento del discorso musicale, orientato prevalentemente all'accompagnamento armonico e all'immediatezza comunicativa<sup>35</sup>.

La musicologia liturgica contemporanea ha evidenziato come tale orientamento rischi di compromettere la funzione propriamente rituale della musica sacra, riducendola a mero strumento di supporto emozionale o di aggregazione comunitaria. In questa prospettiva, la crisi della forma-canzone non può essere interpretata esclusivamente come un fenomeno stilistico, ma come il sintomo di una discontinuità più profonda tra la tradizione musicale della Chiesa e le pratiche compositive attuali<sup>36</sup>.

L'aspetto che intristisce è l'inserimento forzato della forma canzone all'interno del rito a sostituire le forme proprie liturgiche<sup>37</sup>, sfilando e appiattendolo tutto, togliendo ogni tipo di originalità e forma testuale con la scusa della semplificazione, che talvolta finisce per mascherare una carenza di formazione musicale e di consapevolezza culturale in ampi settori della prassi contemporanea<sup>38</sup>.

### Considerazioni conclusive

Nel suo sviluppo storico, la canzone ha dimostrato una notevole capacità di adattamento, evolvendosi dalla *cantiga* medievale alle forme devozionali moderne e post-

conciliari. La struttura strofica con ritornello, pur soggetta a trasformazioni e ridefinizioni, ha consentito a questo genere di mantenere un ruolo significativo nei contesti di catechesi, devozione e partecipazione assembleare. Tuttavia, le evoluzioni più recenti, segnate da una forte semplificazione del linguaggio musicale e dall'assimilazione di modelli estetici extra-liturgici, rendono evidente la necessità di una riflessione critica sulla continuità e sulla qualità della tradizione musicale sacra.

Ripensare l'uso della canzone liturgica, fondato su criteri musicologici, teologici ed estetici condivisi, appare pertanto imprescindibile per restituire alla musica liturgica la sua funzione simbolica e rituale, evitando una riduzione della canzone a mero veicolo emozionale o a prodotto di consumo culturale, riportando l'uso a contesti ad essa più congeniali specifici come la storia della musica ci ha insegnato.

### Bibliografia

- Bugnini, A., *La riforma liturgica (1948–1975)*, Roma, CLV–Edizioni Liturgiche, 1983.
- Concilio Vaticano II, *Sacrosanctum Concilium*, 1963.
- Day, T., *Why Catholics Can't Sing*, New York, Crossroad, 1990.
- De Clerck, P., "Musique et liturgie après Vatican II", *La Maison-Dieu*, 161 (1985).
- Gelineau, J., *Chant et musique dans le culte chrétien*, Paris, Cerf, 1962.
- Gelineau, J., *Voix nouvelles pour la musique sacrée*, Paris, Cerf, 1964.
- Gozzi, M., *La tradizione musicale dei laudari italiani*, Lucca, LIM, 2010.
- *Le Cantigas de Santa Maria*, a cura di G. Tavani, Roma, Carocci, 2013.
- Luisi, F., *La canzone profana nel Rinascimento*, Torino, EDT, 2012.
- Luisi, F., *La musica religiosa in Italia nell'Ottocento*, Roma, Torre d'Orfeo, 2001.
- Monterosso, R., *La musica nella liturgia*, Torino, SEI, 1958.
- Pio X, *Tra le sollecitudini*, Motu proprio sulla musica sacra, 1903.
- Pio XII, *Musicae Sacrae Disciplina*, 1955.
- Routley, E., *Hymns and Human Life*, London, John Murray, 1952.
- Ruff, A. R., *Sacred Music and Liturgical Reform: Treasures and Transformations*, Chicago, Hillenbrand Books, 2007.
- Ziino, A., *Il canto dei pellegrini nel Medioevo*, Roma, Viella, 2015.

35 Cfr. P. De Clerck, "Musique et liturgie après Vatican II", in *La Maison-Dieu*, 1985/3

36 Cfr. R. Ruff, *Sacred Music and Liturgical Reform*, Chicago, Hillenbrand Books, 2007

37 Come l'acclamazione, l'innodia, la salmodia, l'invocazione, la litania, il tropario, il mottetto.

38 Completa la trattazione sulla problematica dell'eccessivo uso della forma canzone nella liturgia il contributo di Antonio di Marco dal titolo *Le forme musicali della liturgia. Quali alternative alla forma canzone nella liturgia?* in *Psallite* n.28/2026 [https://new.psallite.net/a/Le\\_forme\\_musicali\\_della\\_liturgia/29/3](https://new.psallite.net/a/Le_forme_musicali_della_liturgia/29/3)